الزخرفة التاريخية

تأليف

واسيلي حبيب أميرهم

محمد توفيق جاد

رمضان حسين أحمد

الكتاب: الزخرفة التاريخية
الكاتب: واسيلي حبيب أميرهم، محمَّد توفيق جاد، رمضان حسين أحمد
الطبعة: ٢٠٢٢
الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)
٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

أميرهم واسيلي حبيب. جاد، محمَّد توفيق. أحمد، رمضان حسين
الزخرفة التاريخية/ واسيلي حبيب أميرهم، محمَّد توفيق جاد، رمضان حسين أحمد
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٣١١ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٤ – ٥٠٧ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ١٠١٥٣ / ٢٠٢٢

الزخرفة التاريخية

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

تصدير الكتاب

ليس الغرض من هذا السفر أن يكون مرجعاً تاريخياً تسرد في أخبار الأمم وحروبها وحوادثها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ومؤثراتها ونتائجها التي كونت الشعوب لعلاقة موضوع هذا الكتاب بالتاريخ العام.. كلا، بل الغرض منه أن يكون مرجعاً صادقاً في المشهور من الزخارف التاريخية الموثوق بصحة مصدره وانتمائه إلى العهد الذي يتنسب إليه والأمة التي ازدهر فيها. هذا وقد تصدى مع ذلك إلى البحث في المؤثرات البارزة التي كونت المدارس الفنية المختلفة وتصوير طرزها كما تزعم تصويراً صادقاً موجزاً.

كما أنه تناول بنوع خاص شرح بعض نواحي المدنية المصرية، وذلك لفضلها على الأمم والشعوب الغابرة والحاضرة والشعوب التي كانت تتحسس طريق المدنية وتأثيرها في الحضارات المقبلة كما أنها مدنية الوطن العزيز الذي نعيش فيه.

ومما لا شك فيه أن المدنية المصرية من أعظم وأنبل المدنيات الإنسانية شأناً وأكثرها أهمية لارتباطها بحلقات التطور الإنساني وتقدمه في ميدان المعرفة ونور العلم.

وحياة المدارس الفنية على وجه عام تشبه حياة الإنسان ونشأته، إذ الفن صورة من صور النفوس ومرآة صادقة للأمم والشعوب تعكس

شعورها وعقائدها وتطوراتها، فالفنان إنما يحس ويستوحي شاعريته وخياله من بيئته ومشاعره ثم يستخرج من كل ذلك صورة قد استحالت إليها نفسه ويكون مقدار عظمتها أو قبحها راجعاً إلى قدرته في التعبير أولاً وإلا مقدار قربها من البيئة التي يعيش فيها ثانياً.

قد تنشأ الفكرة التي تكون المدرسة الفنية في خيال الفني، وتمر بخاطره مرور البرق ثم تعاوده ذكرياتها العذبة فتنمو الفنية إلى أن تولد في حيز الوجود غضة الآهاب واهنة، ثم تشتد وتقوى في عنفوان شبابها شدة لا تخلو من غلظة وصرامة شبابها حمية تعوزها الحكمة وحماساً يبشر بمستقبل زاهر غير أنه خال من حنكة التجارب الطويلة الماضية. ثم تبلغ الطرز بعد ذلك حداً من الكمال لا تستطيع أن تتعداه. ولم يعلم قادة الرأي في هذه المدارس الفنية مدى ذلك الكمال ولا حدوده.

ثم يعقب ذلك طور الشيخوخة، فيؤذن عليها مؤذن الفناء بينما يهيئ للمدرسة الوليدة مكانها في الوجود، فكأن لهذه المدارس الفنية وطرزها المتعاقبة نظاماً أشبه بنظام سير الأجرام في أفلاكها. وإن آثار الشعوب التي طفت على وجه الحياة ثم طمرت في جوف الزمان تقوم لدينا اليوم شاهداً بعزتهم وعظمتهم وتفسر لنا سر تلك الموجات الفنية التي طغت على العصور المتعاقبة فكونت لكل أسلوب طرازه الخاص رغم اشتقاقه من سابقه أو تأثره به.

إذن فليس الفن الحديث وليد مدنية القرن العشرين.

فما أكثر الوشائج التي تصله بالأجداد الذين تفيئوا ظلال العصور

الألفية السعيدة وعبدوا الأحجار وقدسوا الوهم والخيال، ظل هذا الأثر العريق مستمراً خلال نواحي المدنيات الإنسانية القديمة يشتد تارة ويضعف أخرى حتى ظهرت آثاره اليوم واضحة جلية — وفي الفن الحديث كذلك أثر هذه البيئة المادية الحاضرة وآثار الآلات التي اندفعت حاجاتنا إليها بتطور العلم، فامتزج كثير من الماضي بكثير من الحاضر وأنتجا مزيجاً متنافراً يكافح الفن الحديث للتخلص منه.

ولما كان هذا السفر هو الأول في موضوعه في اللغة العربية فقد كانت الصعوبة عظيمة لحاجتنا إلى اصطلاحات عربية تفسر الأجزاء المعمارية. أو الزخرفية المختلفة وربما وجد فيه قصور، وهل كانت المعرفة الإنسانية إذا قيست بالواقع الطبيعي إلا كفلينة طافية على وجه بحر ما تبلغ له من قرار؟

المؤلفون

الزخرفة الأولى أو الزخرفة الوحشية

مصادر التاريخ

ليس من السهل تحديد الزمن الذي نشأ الفن الأول فيه أو استكشاف البقعة التي نشأ فيها لأن الآثار التي تمت إلى العصور الحجرية المتقدمة تدل على مقدرة فنية لا يستهان بها. فهنالك سكاكين من الزلط المشطوف شكلت بأشكال الحيوان الذي ما زال معظمه حياً يتوالد وأصبح بعضه خبر كان.

وتدل تلك الآثار على ضخامة حجم هذه الحيوانات البائدة، وتشهد كلها على خبرة طويلة العهد ومهارة متعددة النواحي. بل وتنبئ عن تجربة طويلة ماضية.

ويقول الباحثون في الأجناس البشرية :إن للفن المبتدئ علاقة وثيقة بالخرافات الإنسانية الأولى، وإن حال الناس في العصور الألفية السعيدة يشابه البادئين في المدنيات بين خرائب أفريقيا ومجاهل أستراليا، وقد تأثر هؤلاء جميعاً بالقوى الطبيعية المحيطة بهم فأخذتهم رهبتها العظيمة.

ومن ثم تكونت أساطيرهم الدينية، سوفي غضون تلك العصور السحيقة نزلت الإنسانية على حكم المشاعر والوجدان، واستحالت حياة الإنسان حياة شعرية خيالية. فلن تقع على أثر من آثار الحياة العاقلة التي تسكن لحكم المنطق أو تجاري العواطف المهذبة بينهم فما استطاع الإنسان

في ذلك الوقت أن يميز بين حقيقة واقعة وخيال شعري شاء عقله المبتدئ أن يتصوره فاعتقد بتعدد الآلهة وعبد الأحجار والأصنام والحيوان والنبات وقدس وهمه وخرافاته وأمات عقله وتمشى مع خزعبلاته فنقش عيناً على قاربه كي يسير المركب على هداها في الطريق السوي وعصفوراً على زمك السفينة،كي يهبها جناحية السريعة الطيران أو يصور وجهاً آدمياً مفترسة مفلوجة يشع وجهه شجاعة ووحشية كي يكون طلسماً يحمله حامل السلاح إبان الحروف ليصد ببركته غارات الأعداء وكان اللسان الممدود رمزاً للتحمس للقتال، والأنياب البارزة للرغبة في الافتراس، والعيون المتسعة لحدة النظر وكلها تكوّن هيكلاً سحرياً وطلسماً مقدساً وأبلغ ما يلفت المتسعة لحدة النظر وكلها تكوّن هيكلاً سحرياً وطلسماً مقدساً، وأبلغ ما يلفت النظر في هذا التمثيل الصناعي قوته الزخرفية العجيبة وتنسيقه الاصطلاحي الذي يبعده عن الطبيعي حيناً ويدينه منها حيناً آخر.

ولكل عائلة أو قبيلة في ألسكا مثلاً حيوانها أو طلسمها المقدس، وكثيراً ما يخال لهم أنه النذير والبشير والمنبئ بالغيب ولهذا الحيوان أو الطلسم، صور عديدة صور بها في مناسبات مختلفة وأوضاع عديدة. وعلى هذا فالأرجح أن الزخرفة البادئة إنما نمت من تمثيل هذه الطلاسم والمعبودات لاستعمالها لأغراض سحرية أو روحية، وقد أدى بهم الإغراق في هذه الأعمال إلى إيقاظ الغرائز الفنية الفطرية وميل الإنسان لتجميل محيطاته. ثم أدى به التمرين إلى تهذيب عمله تهذيباً مستمراً فاشتق من الطبيعة مسخاً بأشكال عديدة قد فقدت صلتها بالأصل حتى أصبحت

رمزاً زخرفياً جميلاً ملوناً بألوان بديعة قوية أخاذة.

وتنقسم الزخرفة قبل التاريخ حسب درجات التطور التي مرت بها إلى عصرين عظيمين:

(١) العصر الحجري.

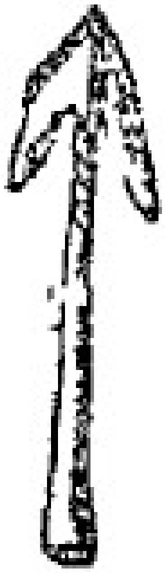
(٢) العصر المعدني.

والأرجح أن العصر الحجري القديم قد بدأ في نهاية الفترة الأخيرة من العصر الچيولوچي الثالث. وفي إبان تلك المدة استعمل الحجر على أنه المادة الوحيدة لنصع الضروريات والكماليات.

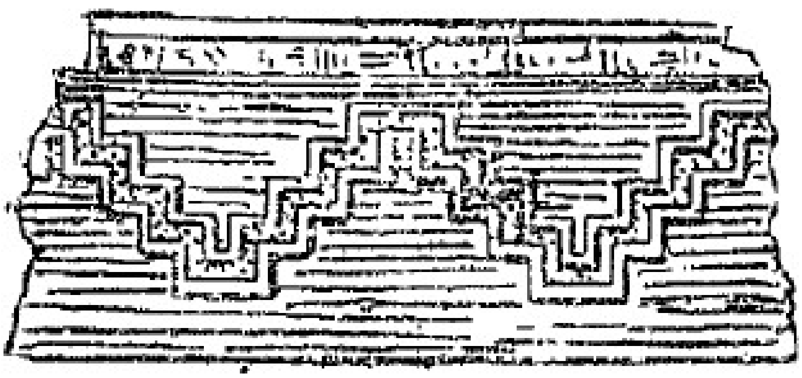
وفي غضون العصر الحجري الحديث صقلت تلك الأدوات ونمقت تنميقاً فنياً عجيباً كأشكال ١ و٢ و٣



شكل ١



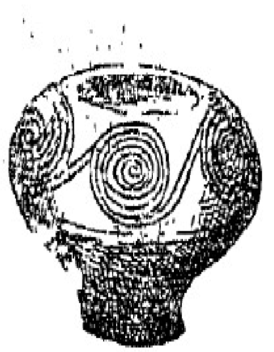
شكل ٢



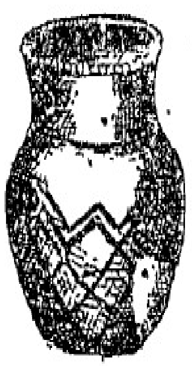
شكل ٣

فأولها يمثل بلطة حجرية وثانيها سكين حجري أيضاً وثالثها زخرفة من بناء في برنكسيلو.

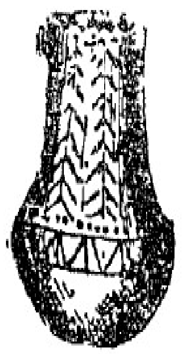
وأما الأواني الصلصالية فقد صنعت من الطين في هذا العصر كذلك وزركشت بزخرفة بسيطة متنوعة الأشكال كما هو مبين في الرسومات رقم ٤ و٥ و٦ و٧



شكل ٤



شكل ٥



شكل ٦

وأوى الإنسان في هذا العصر إلى سكنى البحيرات فأقام مسكنه على أعمدة تتجه نحو البحيرة ودفن موتاه في الكهوف أو في أكوام من القش وعرف العربات ذات العجلة الواحدة واستنبط المباني الصخرية أيضاً.

ثم خطا الإنسان في مدارج المدنية، وتقدم في مضمارها حتى اكتشف المعادن وانتفع بها فوفق أولاً إلى استخدام البرنز ثم الحديد فنسب كل عصر إلى نوع المعدن المستعمل فيه، فتسمى صدر أيام البرنز بعصر البرنز الأول ثم عصر البرنز الثاني وكذا العصر الحديدي الأول ثم العصر الحديدي الثاني.

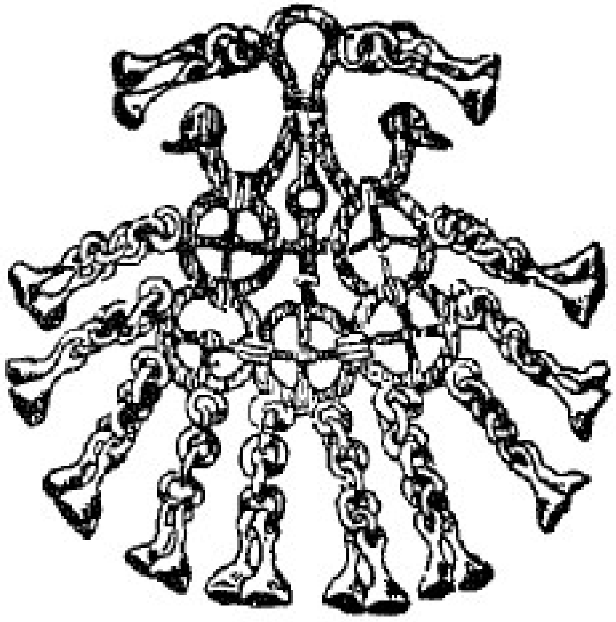


شكل ٧

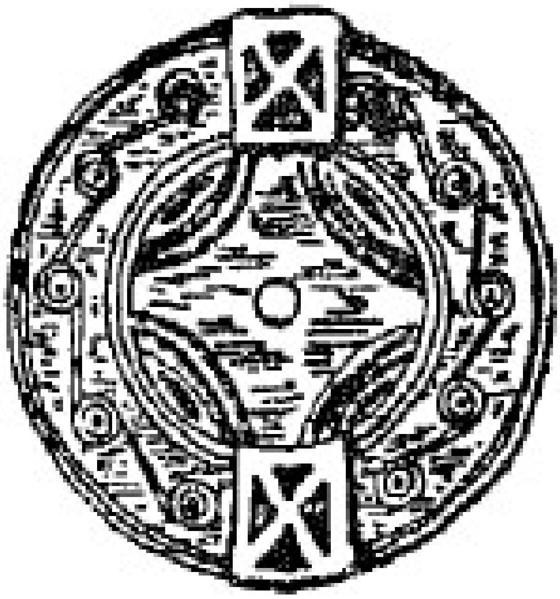
ويقال إن استخدام البرنز أتى من الغرب وربما انحدر من أوروبا حوالي سنة ١٥٠٠ ق.م وانتشر في وسطها وشمالها وكان الحديد معروفاً حوالي القرن العاشر قبل الميلاد في الممالك التي تقع حول البحر الأبيض المتوسط، والثابت أن المعادن كانت معروفة لدى الأشوريين في القرن التاسع قبل الميلاد ومن المحتمل أن يكون استعمالها قد انتقل إلى أوروبا عن طريق آشور فتغيرت بدخولها، وبشيوع استعمال الحديد في أوروبا أشكال الدروع والعدد والآلات الحربية المختلفة، واستخدم الحديد أيضاً في عمل الأواني المنزلية المختلفة مع بساطتها وقلة عددها بينما استخدم البرنز للأشكال الفنية وذلك لجماله وسهولة تشكيله.

فالأشكال رقم ٨ يمثل قلادة ورقم ٩ طبقاً و١٠ درعاً و١١ قطعة من منطقة محفورة الزخرفة و١٢ و١٣ أسلحة برنزية و١٤ درعاً مستديراً.

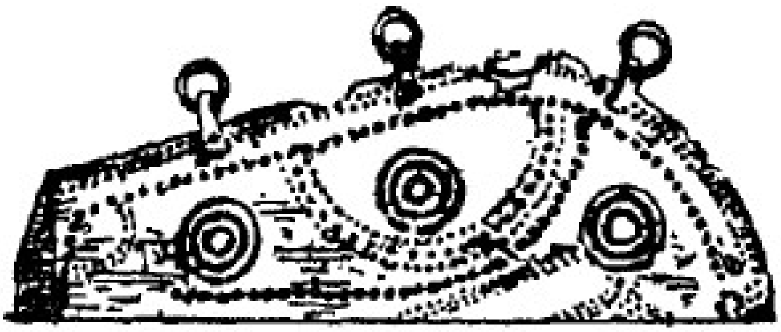
وليس العصران الحجري والمعدني مقصورين على الإنسان المتقدم الذي عاش في غضون العصور الألفية السعيدة كلا. فمعرفتنا عن ذلك الإنسان يسيرة جداً وهناك قبائل في آسيا وأفريقيا وأمريكا واستراليا في الوقت الحاضر مازالوا بادئين في المدنيات ولم يصل بعض هذه القبائل إلى العصر المعدني بعد، وكان سكان أمريكا عند اكتشافها مازالوا في العصر الحجري أو لم يدركوا العصر المعدني.



شكل (٨)



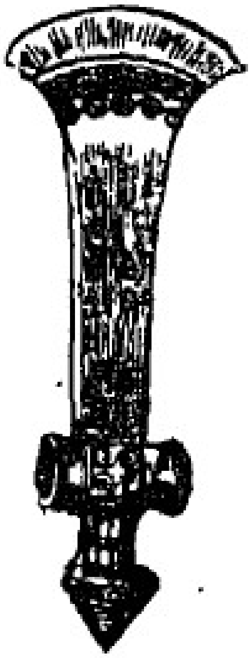
شكل (٩)



شكل ١٠



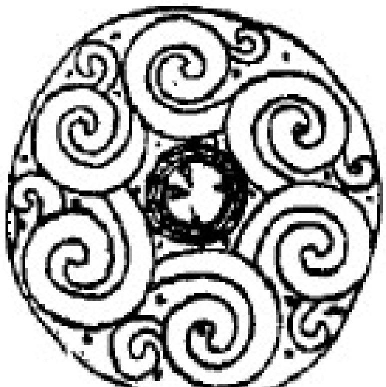
شکل ۱۱



شکل ۱۲



شكل ١٣



شكل ١٤

وخلاصة القول أن الزخرفة قبل التاريخ كانت من الأشكال الهندسية، وأن الفنيين في ذلك الوقت لم يصل إليهم الحذق إلى محاكاة الطبيعة من تقليد أشكال الحيوان والإنسان تقليداً صادقاً ومن العسير أن تجد أسلوباً خاصاً يجمع كل ما عمله الإنسان المتقدم أو الإنسان البادئ في خرائب المدينة، وزخارف ما قبل التاريخ هي التي كونت الأساس الذي قامت عليه جميع أساليب المدنيات اللاحقة.

العلامات الخاصة بالزخرفة الوحشية:

تعد القيمة الفنية لأعمال البادئين في خرائب المدنية جليلة قيمة، وكلها تبرهن على بصيرة تشتق من الطبيعة زخرفاً عجيباً وانتخابها في ذلك انتخاباً فنياً هو غرض في ذاته وتصميم البادئين كله جزل واف بالغرض المطلوب منه، ويخيل أنها تفضل من هذه الناحية تصميمات بعض الأمم التي خطت في المدنية خطوات واسعة. ومع أنه خال من الحذق الفني الذي يتمثل في تنسيق الخطوط ورشاقتها إلا أنه يتسم أيضاً بجزالة أجزائه وما في صنعه من آيات الصبر الجميل.

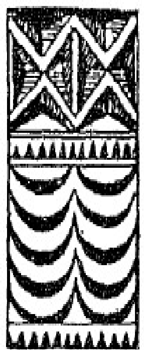
والزخرفة الوحشية التي تعبر عن تركيب هندسي أو معماري تكاد تكون منعدمة .. ويمكن القول بأن الزخرفة الوحشية زخرفة سطحية، وهي على العموم وحدات تتكرر من جزئيات صغيرة ملونة بألوان النقش أو الطبع أو النشيج أو زخرفة حفرت على العاج أو الخشب أو الحجر كي تغطي سطح الجسم المراد زخرفته.

وتنحصر أكثر العلامات شيوعاً في:

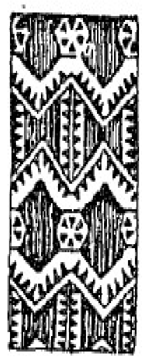
(١) الخطوط والأشكال الهندسية البسيطة كالخط المستقيم المتكرر كشكل ١٩ والخط المموج كما هو مبين بشكل ١٥ والمربع والمعين كشكل ١٨ وما شابه ذلك.

(٢) أشكال طبيعية تكون غالباً لها صلة سحرية بحياتهم ثم تحولت عن الأصل حتى اختلفت عنه وقد يكون سبب هذا التحول اختلاف المادة المستعملة أو المغالاة في استظهار بعض أجزاء الشكل أو عدم الصدق في التمثيل كما هو مبين في شكلي ١٦ و١٧.

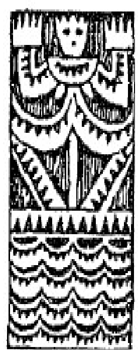
(٣) استعمال الخط المنكسر كشكل ٣ والأشكال الرباعية كشكل ١٨ استعمال السدايب الملفوفة في الخلايا كما هو مبين بشكل ١٢ والحلزون يكاد يختص به سكان سواحل البحار الجنوبية كما هو مبين في زخرفة شكل ٤ و١٤.



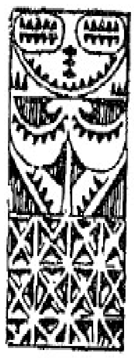
شكل ١٥



شكل ١٦



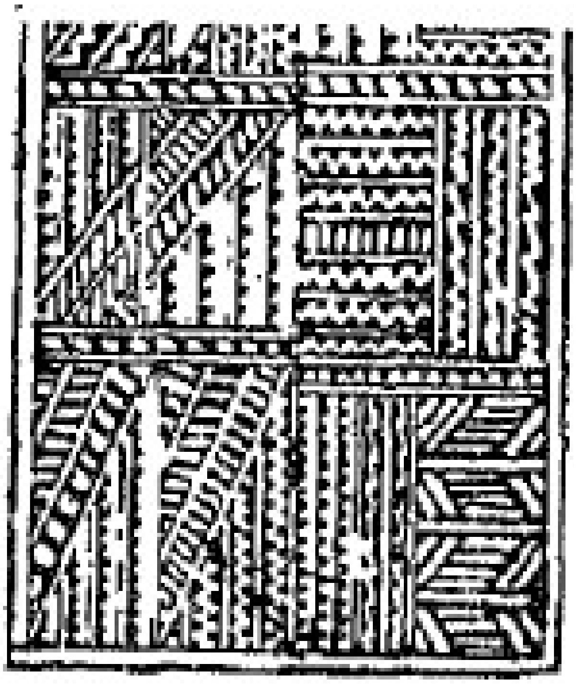
شكل ١٧



شكل ١٨

(٤) الزخرفة الخشبية زخرفة سطحية فنية تتركب عادة من أجزاء صغيرة

مجمعة خالية من السجع والرشاقة والتنسيق الإنشائي، كما هو مبين بشكل ١٩ ومعظم الألوان طبيعية شديدة وأهمها الأحمر الزنجفر والأسود والأصفر الأهرة وأقلها شيوعاً البنفسجي والأزرق الباهت.



شكل ١٩

وبالجملة لا ترى فيها كل التهذيب الذي تلاحظه في الأساليب المقبلة.

الفن الفرعوني

حينما تذكر الحضارة الفرعونية يتبادر إلى أذهاننا صور رائعة من أيام ازدهار المدنية المصرية، فترى الكهنة في أثوابهم البيض الفضفاضة يجوسون خلال معابدهم منهمكين في إحياء حفلاتهم الدينية، وهم بين أعمدة الردهات الفخمة الملونة بأعجب الألوان. يموجون على أنغم الموسيقى السحرية المتدفقة من أنامل العازفين والعازفات وأبطال الحروب قادمون من طريق الكباش تحت ظلال النخيل والأشجار المصرية بملابسهم الفخمة المزركشة بالأوسمة والنقوش المختلفة، بعد أن قذف بهم الفضاء الصحراوي الرحيب وألهبهم قيظ الهاجرة. والمركبة الملكية تشق الجموع وفيها الملك والملكة متزينان بأفخر أنواع الحلي والزينة بأفخر أنواع الحلي والزينة. وهما مقبلان نحو المعبد.

معنى المدنية المصرية: ذلك قبس ما تثيره ذكريات هذه المدنية الإنسانية القديمة. وتنعكس على الخيال صور من المباني المصرية الضخمة. والأهرامات العظيمة، والمسلات الشاهقة التي تسامي السحاب رفعة وعلواً. فتساءل النفس إذاً، أي معنى يحمله هذه الذكريات، نحن أحفاد الفراعنة العظام. وأي إيمان هذا الذي سرى في قلوبهم وتغلغل في أفئدتهم فتحول من صيغته المعنوية إلى ذكريات مادية هي صور صادقة من حب العابد لمعبوده وآية من آيات تقديسه.

الخرافات الدينية: عند هذا تتبادر الأقاصيص الدينية الفرعونية إلى ذاكرة المتأمل في هذه المدنية. هذه الأقاصيص الخرافية كان لها بحياة

الناس وعاداتهم وشائج نسب. فنشأت منذ فجر تاريخهم ونمت بنموهم. وتطورت مع مدينتهم.

ومع أن هذه الأقاصيص الدينية ما زالت تبدو للباحث مجهولة المولد. إلا أنها مع ذلك تحكمت في حياة والدهما، واختلطت بدمائهم وبعقيدتهم الدينية. ومع ذلك فقد كانت عقيدتهم الدينية رغم تداخل الخرافات فيها من أنبل العقائد التي عرفها العالم طرا.

وحدانية الله: قد اعتقد المصريون بتقمص روح الآلهة الأعظم في الأصنام المتعددة التي عبدوها واختلفت آلهتهم تبعاً لمركز الحاضرة. وكانت السلطة الدينية والروحية كلها بين يدي الكهنة الذين اعتقدوا بوحدانية الله تعالى.

وأحس المصريون بيد الله في تنظيم الكون، فعبدوا الشمس والقمر والنيل وغيرها وكان لكل منها رمز خاص يدل عليه.

معبودات منف وطيبة: لما كانت منف حاضرة هذه الديار كان العجل أبيس معبودها العظيم واعتقدوا أن به روح الإله (بتاح). وإذا كانت طيبة حاضرة مصر كان آمون إله الشمس إلهها العظيم. وذلك لاعتقادهم بأن كل شيء خاضع لقوة الشمس. وكان بجانب هذين الإلهين معبودات أخرى في صور الإنسان أو الحيوان الأعجم كالقط وابن أوى وغيرهما.

وآمون أشهر الآلهة المصرية جميعاً شيدت لاسمه أعظم المنشآت الفرعونية وكانت منزلته أدفع المنازل في القلوب وسمى كذلك اسم راع وعند ما تطور الزمن اندمج راع بآمون فسمى آمون راع إله الشمس.

البعث: وكان للموتى احترام عظيم لاعتقاد المصريين القدماء بالبعث

وأن الروح تعود إلى الجسد ثانياً فأفضى بهم ذلك إلى تحنيط جثث موتاهم وإتقان فن التحنيط وحفظ آثار الموتى في مقابر منيعة شقت في الصخر ونقشت بالرسوم العديدة الملونة التي تتصل بحياة الميت وبجانب التابوت مأكل محنط يتغذى به الميت عند البعث وكذا أثاثه وأدواته الخاصة التي تذكره بشخصه حينما يعود إلى هذا العالم مرة أخرى.



(شكل ٢٠) يوضح الآلهة إيزيس في شكل سيدة تقود الملكة نفرتاري
وهذا الرسم من النقوش الجميلة المأخوذة من مقبرة الملكة المذكورة

مركز الملك والكهنة: ولم يكن في غضون التاريخ البشري في هذه الأيام شريعة تميز الملك الدنيوي عن الملك السماوي ولم يكن الناس كذلك في حاجة إلى مبدأ حازم يسندون إليه هذه الشريعة ولهذا عد الملك إلهاً مطلق الحرية والتصرف وكانت حاشيته من الكهنة الذين كانوا من أكابر علماء ذلك العصر المتقدم مزودين بكل آيات المعرفة ونور العلم. فسيطروا على كل مرافق الحياة. واختطوا للفن طريقاً أثر عليه وحوله إلى خدمة الديانة. وتأثر الفن كذلك بعقيدة المصريين في الحياة الأبدية المقبلة. وبتعدد الآلهة والملوك وبقوة الكهنة وانتشار سلطتهم الروحية.

المؤثرات التي أحاطت بالفن

الموقع الجغرافي: تقع مصر في الشمال الشرقي من أفريقيا وكانت متصلة بآسيا ببرزخ السويس. يحدها البحر الأبيض المتوسط شمالاً وبلاد النوبة جنوباً والبحر الأحمر وبرزخ السويس شرقاً. والصحراء الكبرى غرباً.

والسكان من أصل أسيوي من قبائل نزحت إلى مصر عن طريق برزخ السويس وهم من الجنس الأبيض ولكن بشرتهم تأثرت بحرارة الشمس فأكسبهم لوناً أسمراً مائلاً إلى الحمرة.

العوامل التاريخية: لقد طوت الأيام في مجاهلها حياة المصريين القدماء التي يقع عهدها قبل التاريخ المسطور وليس لدينا الآن دليل ثابت ترجع إليه في أمرنا هذا إلا صوامع خالية من كل أثر يدل عليها ولكنها ما تزال تكشف لنا عن نفسها يوماً بعد يوم في جوف الصحراء.

مصادر التاريخ: ويرجح علماء الآثار أن المدينة المصرية هي أقدم

المدنيات ومصادر تاريخها مشتق من الإنجيل (العهد القديم) ومن المؤرخين الإغريق والرومان... وأكثر عمدتنا في الحقيقة على الكتابة الهيروغليفية المسطرة على أوراق البردي وعلى آثارهم. وفي هذين الأخيرين تفصيل واف ينبئنا بمعتقدات القدماء وعاداتهم. ويرجع تاريخ هذه الأوراق وتلك المباني إلى ما يقرب من أربعة آلاف سنة قبل الميلاد.

العصور التاريخية: ولقد اتفق العلماء على تقسيم التاريخ المصري إلى ثلاثة أقسام.

المملكة القديمة: تبدأ بالأسرة الأولى بحكم الملك مينا على مصر. وتنتهي بانتهاء الأسرة الحادية عشر. من (٤٤٠٠ – ٢٤٦٦) قبل الميلاد فحكم الملك مينا في منفيس بالقرب من البدرشين وظلت منف حاضرة هذا الوادي حتى عهد الإمبراطورية وكانت طيبة في ذلك الوقت أخذة في النمو وظل ملوك الأسرات يعملون على رقاهية البلاد وتقدمها. ولما تبوأ ملوك الأسرة الثالثة عشر مصر دخل الفن في عصر جديد. فبنوا دور الحياة الأولى من اللبن ودور الآخرة من الحجر على شكل مصاطب عالية حتى لا يخفيها رمل الصحراء الدائم الحركة ونمت الكتابة (الهيروغليفية) في أيامهم.

وأخذت الأهرام العظيمة نتطور من مصاطب الإشراف المسطحة هذه إلى أهرام مدرجة مكونة من عدة مصاطب تعلو إحداهما الأخرى حتى استكملت نموها على شكل الهرم الكامل.

ولما كان عهد الأسرة الرابعة بلغ بناء الأهرام اكتمال النمو فشاهد

حكامها ما بني قبلها كأهرام (سنفرو) في ميدوم وغيره من الأهرام الكاملة حتى إذا ما تبوأ (خوفو) عرش هذه الديار سخر الجيوش لبناء هرمه الأكبر بالجيزة. ولما خلفه (خفرع) بني هرمه الأوسط ولهذا الملك تمثال في المتحف المصري مبين رسمه بشكل ٤٤ وتبع (منقرع) آثار سالفيه فبني لنفسه الهرم الأصغر بالجيزة. ثم تدهور الفن بعد ذلك فيما يختص بتشديد الأهرام في الأسرة الخامسة كما يتضح من فحص هرم (بوطاس) في سقارة.

وللأسرة السادسة هرم في سقارة يضيف إلى هذه المجموعة الأثرية العظيمة أهمية وجلالاً. وفي عهد المملكة القديمة تقدمت الصناعات اليدوية من بناء وحفر ونقش وتصوير وكتابة واتسعت دائرة التجارة والصناعة.

ومما يثير الأسى والحزن أن يسطر التاريخ حاجاتنا المستديمة إلى محاصيل الدول الأخرى. وأقوى دليل على ذلك ما تراه مسطوراً على جدر مقابر هذا العهد من أخبار البعوث المرسلة إلى الخارج لجلب المحاصيل.

المملكة المتوسطة: حلت هذه المملكة محل المملكة القديمة وتبدأ من الأسرة الثانية عشر إلى السابعة عشر (من ٢٤٦٦ إلى ١٦٠٠ قبل الميلاد) وكان "أمينمحتب" من رجالها البارزين فنظم الملك بعد أن دب فيه دبيب الفوضى ورفع مساحات أرض هذا الوادي وحدد المديريات وعمل على ترقية وسائل الري وأمر عماله بجلب الأحجار من محاجر "الطور" وأصلح المعابد التي تطرق إليها العطب وأخذ في تشييد المعابد العظيم بالكرنك.

ومن فراعنة هذا العصر البارزين أيضاً "أورتينيس" الذي نمت على يده نمواً يذكر وكان من بنائي الأهرام والمعابد. وأما "أمينمحتب الثالث" فكانت عظمته متعددة النواحي فعمل على تهيئة الأسباب لتقدم الفنون بتعدد أنواعها وقوى الحركة التجارية ونظم الري في الفيوم. ويقال أنه هو الذي شيد جزءاً عظيماً من قصر "اللابرنت بالفيوم" و"اللابرنت" هي الكلمة المصرية القديمة لمعبد عند مدخله وفيه يقول "هيرودوت المؤرخ الإغريقي" إن هذا القصر أو المعبد كان محاطاً بحائط واحد من كل نواحيه وله اثني عشر فناء وثلاثة آلاف غرفة كل ألف وخمسمائة غرفه في طابق واحد، وكان أسفل الطابقين تحت الأرض وكانت الحجرات مسقفة بالحجر وكل جدرها منقوشة بالحفر الملون بالألوان الزاهية البديعة وكان على أحد جانبي القصر هرم كبير يبلغ ارتفاعه نحو ثمانين متراً.

ويقول هيرودوت أيضاً بأنه طاف خلال حجرات هذا المعبد العليا غير أنه لم يستطع رؤية الحجرات السفلى، وأخبرنا أنها تحوي جثث الملوك الذين اشتركوا في تشييد "اللابرنت العظيم" وكذلك يحوي هذا المصرح جثث المؤرخين القدماء ويقول غير "هيرودت" من المؤرخين أن القصر أعد للقاء مندوبي المديريات المختلفة. وأغلب الظن أن القصر أعد لأغراض اجتماعية وأما الهرم الذي بني بجانبه فكان لأغراض ضريحية.

وأول من اكتشفه هو "ليبسيوس" العالم الأثري في شمال "هواره" في مديرية الفيوم وكان ذلك عام ١٨٨٨ واكتشف السير "فلتدر بتري" أسس هذا القصر العظيم الذي يمتد ثلاثين متراً من الشمال ومائتين وستين من الغرب وفي جنوبه يقع هرم (هواره) السالف الذكر وكان بهذا الهرم مومياء

بعض الملوك والملكات.

ويعقب ذلك العصر خمس أسرات تبدو في امتداد التاريخ خلال عهدها فجوات عدة فينقصنا حتى أسماء الملوك والملكات. ثم هجم على مصر بعد ذلك قبائل (النوماد) من آسيا الصغرى من الصحراء الشرقية تحت قيادة (الهكسوس) أو (الملوك الرعاة) وكانت حاضرة ملكهم مدينة تانيس.

ومع أنهم تدينوا بديانة المصريين القدماء إلا أنهم كانوا ممقوتين، ولم يهدأ للأهالي بال إلا بعد أن طردوهم من هذه الديار في عهد الأسرة الثامنة عشر.

عهد الإمبراطورية

ولقد عقب ذلك العصر عهد الإمبراطورية الذي يبدأ بالأسرة الثامنة عشر التي أسسها رمسيس الأول وينتهي بالأسرة الثلاثين (١٦٠٠ – ٣٣٢ قبل الميلاد) وكان عصرها زاهراً في كل فنون الحرب والسلم وأما رمسيس الأول فهو الذي سحق الهكسوس في الوجه البحري وردهم إلى فلسطين وقمع الثوار. وفي أيامه بلغ الفن وكانت طيبة حاضرة دياره فأسس بها ملكاً أثيلاً وأضاف (تحتمس الأول) عام ١٥٥٠ قبل الميلاد ملحقاً لمعبد آمون بالكرنك، ثم زيد فيه بعد ذلك زيادات جليلة وهو أول الملوك الذين دفنوا بوادي الملوك بين جبال طيبة وقد انتعشت مصر في حكم الملوك الذي أخمدوا جذوة الأحفاد وردوا الاعتداء الخارجي عن البلاد بما كان لهم من القوات الحربية العظيمة. ولما أتت الملكة

"حتشبسوت" ناصرت الفن الجميل، وأنعشت الطقوس الدينية ثم بنت "الدير البحري" وكان منقوشاً بالصور الجميلة التي أحبتها الملكة وزخرفته زخرفاً بديعاً فصار يتألف كأنه درة يتيمة في كبد الصحراء.

و"تحتمس الثالث" كان من أعظم الفراعنة شأناً فاشتهرت حروبه الخارجية وإصلاحاته الداخلية وأعاد بناء بعض المعابد وزخرفها بالصور العديدة الحائطية، ولما تولى "تحتمس الرابع: عرش مصر أزال الرمال التي غطت أبا الهول العظيم بجوار الجيزة المبين بشكل ٢١ وسجل عمله هذا على لوحه مكتوبة بين مخلبيه.

وبني (أمينوفيس الثالث) معبد الأقصر المبين بشكل ٢٣، وشيد مدخلاً ذا رتاجين لمعبد الكرنك واختط طريق الكباش المشهور المبين بشكل ٢٣ وأنشأ تمثالي (ممنون) على الطريق المؤدي إلى وادي الملوك.

ودارت الأيام دورتها بعد ذلك على طيبة فهجرجها أمينوفيس الرابع لما اعتلى عرش مصر. واختلط له حاضره جديدة في تل العمارنة، وشيد فيها قصراً عظيماً ومعبداً كرسه للآلهة (أتين) الذي كان قرص الشمس رمزاً له وكان ذلك الفرعون ضالاً في الدين بدرجة مدهشة مع أنه عاش في بلد أحيط الدين فيه بسياج تقليدي حصين.

ثم عقب ذلك (توت عنخ آمون) الملك الشاب الذي كشف عن قبره عام ١٩٢٢.



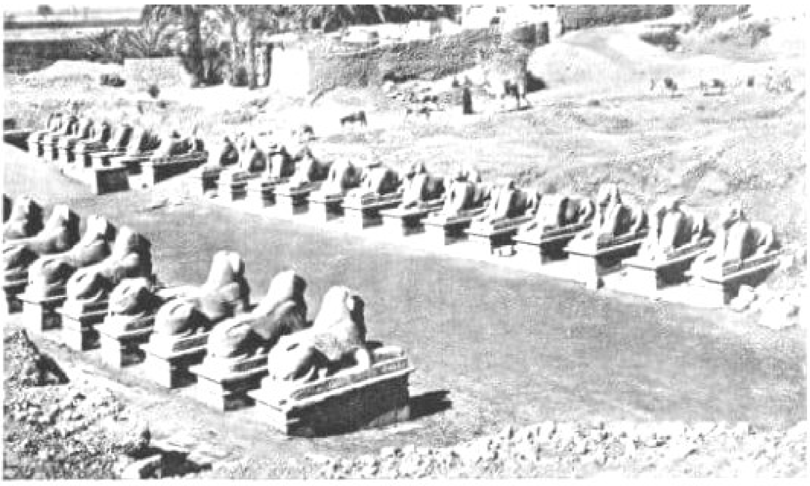
شكل ٢١

وأما (رمسيس الأول) فقد أسس الأسرة التاسعة عشرة وعصره في رأي الكثيرين أزهى العصور الفنية التي مرت على هذه الدولة. فبدأ أعماله بتشييد البهو العظيم في معبد الكرنك. وتبوأ الملك (سيتي الأول) الذي كان كثير الغزوات حربي النشأة لكنه مع ذلك وجد من وقته متسعاً لتشييد المعابد. فتابع ما بدأه والده في الكرنك وأصلح كثيراً من الآثار التي أصابها عطب وبني (بأبي دوس) معبداً كبيراً مبيناً بشكل ٢٤ وشيد لنفسه ضريحاً بوادي الملوك. وأما (رمسيس الثاني) الملقب بالفرعون العظيم أو بفرعون الطاغية، فقد استخدم اليهود في تشييد مخازن للمدن وأنشأ معبداً (الصخرة) بأبي سمبل وأتم الصالة الكبرى في معبد الكرنك وشيد (الرامسيوم) في طيبة إلا أن الصناعات اليدوية أخذت في التدهور والانحلال والراجح أن (رمسيس الثاني) هذا هو فرعون مصر في أيام سيدنا

يعقوب وولده يوسف ويقال بأن رمسيس هذا ولد في مدينة تدعى (هيروبوليس) بالقرب من وادي الطوميلات على المجرى الموصل إلى البحر الأحمر بجوار تل (المسخوطة) الذي دارت عليه رحى الحياة حيناً من الدهر وقد وجد (السير فلندربتري) تماثيل من عهد (رمسيس الثاني) في (تل الرطب) بالوادي المذكور غربي (فيثون) وعقبه (رمسيس الثالث) وكان متعبداً قرب إليه الكهنة بكل وسيلة ثم وهب سدس مساحة هذا الوادي لخبرات المعبد ولقد استمر اسم رمسيس بعد ذلك لدى تسعة ملوك متعاقبين.



معبد الأقصر شكل ٢٢



طريق الكباش شكل ٢٣



شكل ٢٤

وقد اشتهرت الأسرة السادسة والعشرون باتساع نطاق التجارة وانتعاش الفن بالحكومات المنظمة، وقد شجع ساميتخوس الأول هجرة الإغريق الذين نزحوا إلى مصر بأفكار وآراء جديدة: وبعد غزو الأشوريين

مصر تحسنت تجارتها ونمت فيها صناعات البرنز والخزف وبعض أنواع التصوير. وقد حاول الملك نيشو حفر قناة توصل النيل بالبحر الأحمر ولم تسعفه الأيام بإتمام مشروعه هذا بل أتمه داريوس.

ثم صارت مصر من عام ٥٢٥ قبل الميلاد إقليماً فارسياً فترة من الزمن وتلي ذلك العصر عهد الإغريق.

العصر الإغريقي

ويبدأ بفتح الاسكندر المقدومي مصر عام ٣٣٢ قبل الميلاد وإنقاذه المصريين من الحكام المكروهين الذين كانوا منبوذين من الأهالي ومن الكهنة ثم اختط الإسكندرية حاضرة لملكه وكانت مركزاً للعلوم والفنون الإغريقية، ولما مات عام ٣٢٣ ق.م قسم ملكه بين قواده فكانت مصر من نصيب قائده (بطليموس الأول) ثم تلي بعد ذلك ثلاثة قرون كان الوجه البحري خلالها مركزاً لملوك أقوياء عملوا على نمو شمال هذا الوادي الخصيب. هذا وقد حافظ البطالسة على العادات الإغريقية ونظم الحكم لكنهم مع ذلك بنو المعابد على الطرز الأهلية المعروفة إذ ذاك كمعابد (دندره وإسنا وأدفو وفيلا) وكان ذلك انتصاراً عظيماً للفنون القومية.

وقد اشتهر حكم (بطليموس الثاني) بفناره العظيم بالإسكندرية المسمى (بالفاروس) وكذلك بالتاريخ المكتوب الذي ألفه الراهب (مانيثون). وأما (بطليموس الخامس) فكان ملكاً مفضالاً كريم الطبع أحبه الكهنة كثيراً وكتب حجر رشيد بالهيروغليفية والعامية والإغريقية في عهده ثم عثر عليه ضابط (فرنسي اسمه بوسار) في أطلال رشيد عام ١٧٩٨

ميلادية ونقل بعد ذلك إلى المتحف البريطاني في لندن. ثم بدأت روما تناوش هذه البلاد بغاراتها المتعددة حتى قضت كليوباترة نحبها.

ومنذ ذلك العهد بقيت مصر ولاية رومانية.

العصر الروماني

بدأ العصر الروماني في سنة ٣٠ قبل الميلاد وظل مستمر الأثر حتى عام ٣٩٥ بعد الميلاد.

فدخلت مصر في عهد يوليوس قيصر في حياة جديدة منتعشة واستعمل كثير من أباطرة الرومان ألقاب المصريين وكتبوا أسماءهم كذلك في الخراطيش اقتداء بالفراعنة. وهذا يرى حرص الأباطرة الذين حكموا العالم في ذلك الوقت على رضاء ولاية مصر التي كثيراً ما كانت لهم مخزناً يأخذون منه الغلال والأقوات، ويؤرخ ذلك العصر عادة بسرير الفراعنة في فِيلَاَ. وزار (هدريان) إمبراطور روما مصر مرتين وامتدت سلطة الأباطرة في عهد قسطنطين إلى كل شيء حتى إلى الديانة.

وفي عام ٣٢٤ ميلادية أعلنت المسيحية ديانة رسمية للإمبراطورية الرومانية وترجم الإنجيل إلى القبطة ونشأت عن ذلك مباحثات ومناقشات جدلية عنيفة الأثر ولما أصدر الإمبراطور (ثيودوسبس) فرمانه عام ٣٧٨ م حول كثير من المعابد إلى كنائس لإقامة الشعائر الدينية الجديدة وبنيت الكنائس في تخومها فنشأ من ذلك خليط معماري عجيب يجمع بين القديم والحديث، ثم سرى تغيير روحي في نفوس المصريين دعاهم إلى هجر فنونهم الوراثية البلدية التي ما فتئت تفي بالغرض ونظروا إليها كأنها تراث الوثنية

وذكرى من الماضي الراحل.

عقب ذلك العصر البيزنطي المصري (٣٩٥ – ٦٤٠م) المعروف بالقبطي وأثر التغيير الحادث في الإمبراطورية الرومانية السياسية على الفن في مصر قاطبة وفي ذلك العصر شيدت كنائس عديدة جميلة ذات أعمدة من الداخل متوجة بالقباب فكان هذا افتراقاً كلياً عن العمارة التي شيدت على أساس الأحمال الثابتة الميتة.

وفي عام ٦٤٠م كانت مصر ولاية عربية دخلها القائد العربي العظيم عمرو ابن العاص وصارت منذ ذلك التاريخ وما بعده مملكة إسلامية ظلت تتأثر بحكام العرب حتى عام ١٥١٧م. الذي صارت فيه ولاية عثمانية ولقد مر القرن الثامن عشر على هذا الوادي حافلاً بالحوادث الجسام. وأعقبتها الحملة الفرنسية عام ١٧٩٨ ودخلها البريطانيون عام ١٨٨١م وأعلنت عليها الحماية الإنجليزية في مستهل الحرب العظمى عام ١٩١٤م وفي عام ١٩٢٣ ميلادية أعلن استقلال مصر.

قدم الفن الفرعوني

لا تقل المدنية المصرية عظمة عن غيرها من المدنيات رغم تناهيها في القدم فقد ترعرعت حينما كان سائر العالم ملقى في زوايا النسيان، وكان ذلك منذ فجر التاريخ حتى بزوغ الديانة المسيحية ويعدها علماء الآثار المنبع الذي فاضت منه ينابيع الحضارة وأشرقت منه شمس المدنية على الكون.

وللفن المصري رموز وميزات لازمته. فكانت البساطة والدقة وبراعة

التركيب واتزان الألوان وتناسقها صفات تميزه عما عداه.

وتظهر عظمة الفن المصري وروعته بأتم مظاهرها في آثار الفراعنة المعمارية وفي تماثيلهم.وأنشئت أقدم العمارات المصرية حوالي القرن الخمسين قبل الميلاد من الغاب المغطى بالطين وقد حزم الغاب حزماً رأسية.

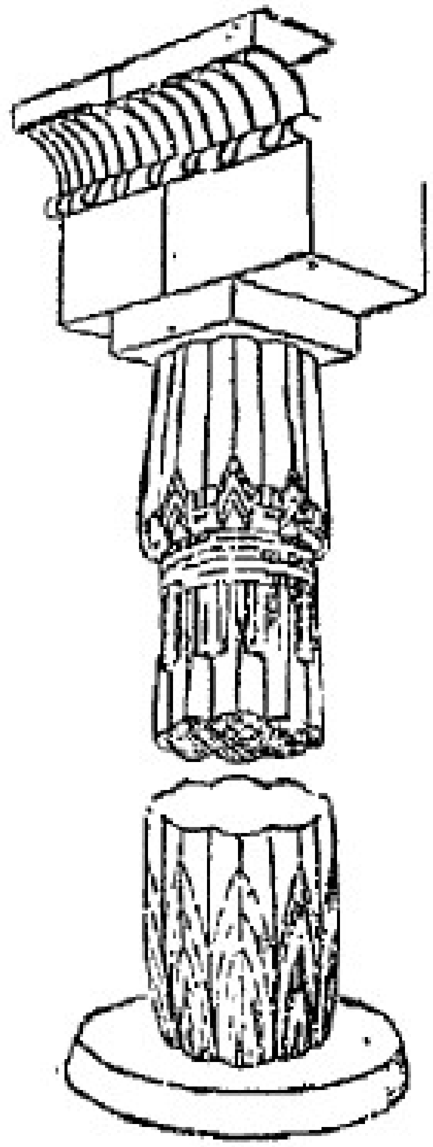
وقد أدى استعمال الطين في المنشآت على هذا الوجه إلى استكشاف اللبن، ويظهر أثر استعمال الغاب جلياً حتى في مباني الجرانيت التي شيدت في أزهى عصور المدنية. ولما كانت حزم الغاب التي استعملت في النواصي أقوى من الأخرى وأكثر منها بروزاً عن مستوى الحوائط، من الطبيعي إذا أن تستلفت نظر المصممين إليها. وبالفعل اشتقت من هذه الظاهرة ما نراه من تحلية جميع تواصي المباني بحلية مستديرة هي أشبه بحزم الغاب منها بأي شيء أخر.

ويرجح أن ضغط السقف المغطى بالطين قد ثنى الغاب من نهايته العليا إلى الخارج واشتق منه شكل الكرنيش المصري الذي انتهى عادة باستدارة تشبه استداره الغاب أيضاً. ويقول المسيو فيوليت دي لوك إن الميل الذي يلاحظه المتأمل منا في حيطان المعابد اتخذ من شكل الهرم. وقد صدر بعمله على هذا النحو مرسوم فرعوني ذلك لأن الأشكال الهرمية أقدر على مقاومة فعل الزلازل من غيرها. غير أن السيرفلندر بترى وغيره من علماء الآثار يرون أن مداميك المباني كانت مقعرة فنشأ عن ذلك ميل السطح الخارجي للحيطان، وبقى سطح الحائط الداخلي رأسياً. ومما لا

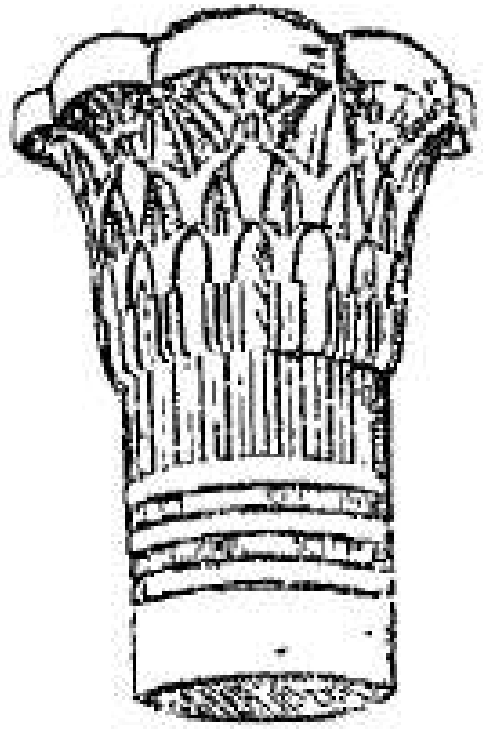
شك فيه أن الجدر التي بنيت على هذه الوتيرة أقوى من غيرها وأشد احتمالاً وقد ظهر هذا الميل في جميع المباني الفرعونية من أهرام ومعابد ومقابر وغيرها. وقد غطيت جميع الجدر الداخلية والخارجية بالنقوش الهيروغليفية وهي طريقة إخبارية طريفة لتخليد الأخبار وإذاعتها وبالأخص ما كان منها على الوجهات.

وللأعمدة المصرية شكل خاص بها، فبعضها يظهر عليها أنه اشتق من أصل نباتي ونهايته السفلية مقوسة عند قاعدتها نحو المركز. وهذه تشبه سيقان البردي ويظهر أن هناك فصيلة أخرى اشتقت من حزم الخيزران أو الغاب وعليها تاج يشبه براعم البشنين أو البردي التي قطع أعلاها.

وتطورت الأعمدة المصرية مع الأيام. فظهر العامود البردي شكل **٢٥** (أو العامود ذو سربة السيقان) والعامود المضلع شكل **٢٧** أو ذو الخشخاش ويرجع أنه الصورة الأصلية للعامود الدوريكي ويستدق الأول نحو المركز من طرفيه الأسفل والأعلى.



شكل ٢٥



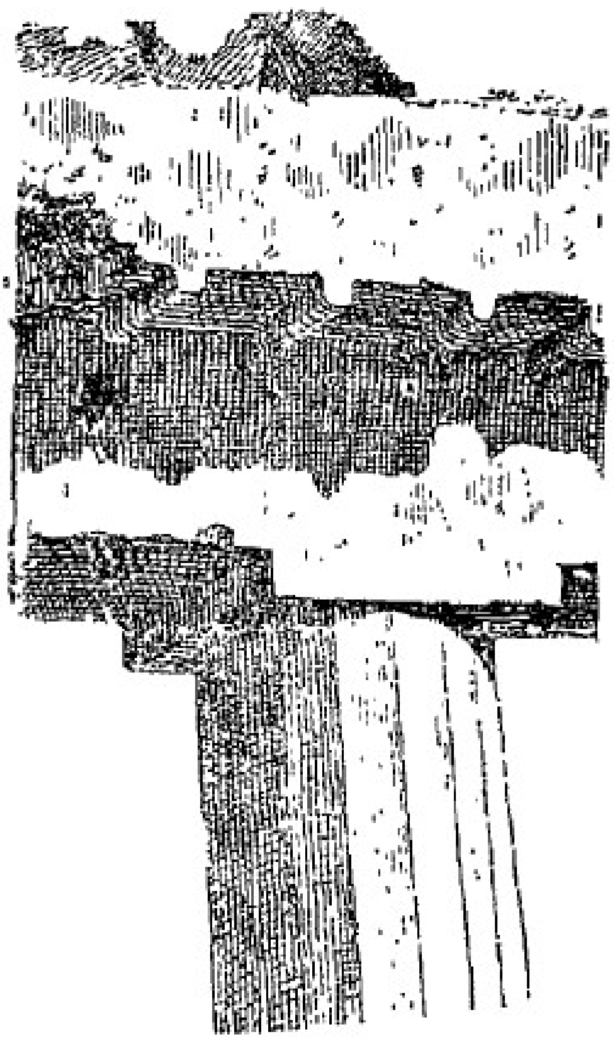
شكل ٢٦

والعامود الناقوسي

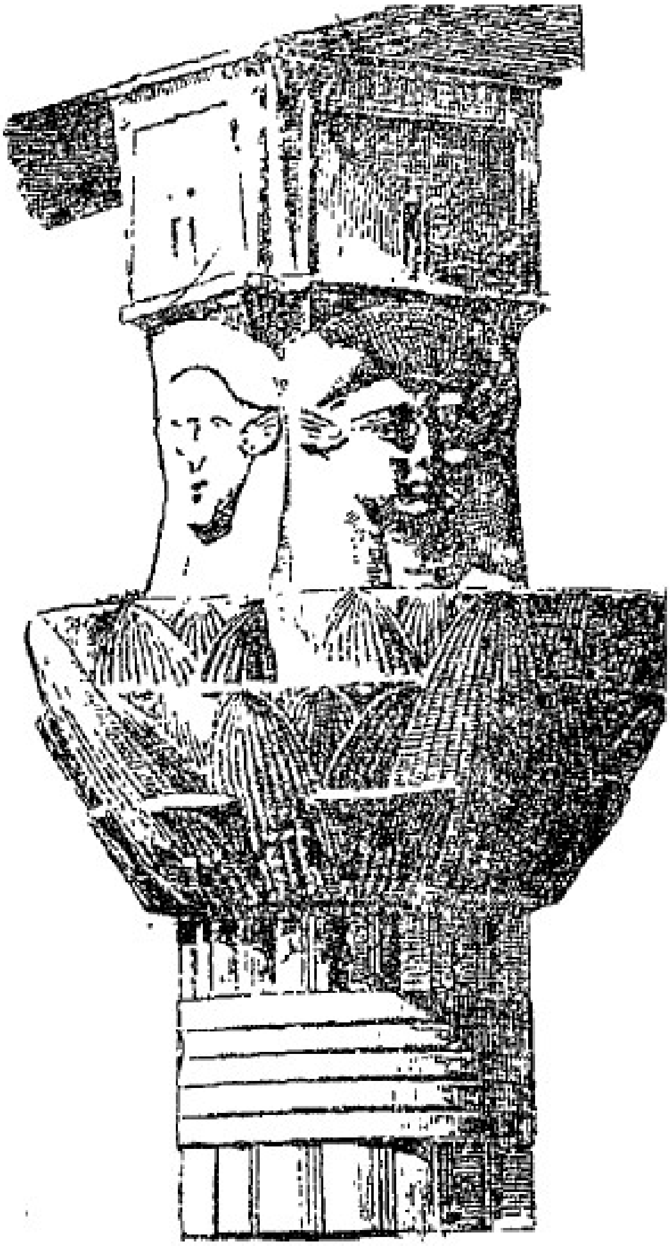
وبدن الأخير انتفاخ قريب من ثلثه الأسفل (كأعمدة مقابر بني حسن) المبين أحدها بشكل ٢٧.

وعامود براعم البردي شكل ٢٥ معروف منذ أيام المملكة القديمة، وكانت أعضاؤه ستة أو أربعة في عهد المملكة المتوسطة وينتهي كل جزء منه أجزائه بتاج شبيه ببراعم البردي، وبأسفل السيقان تقاسيم قوسية ملونة ذات تأثير جميل.

ويرجع ابتكار العامود المضلع أو العامود الشبيه بالدوريكي شكل ٢٧ إلى أيام المملكة القديمة وعدد أضلاعه يتراوح بين ستة عشر أو ثمانية عشر ضلعاً وتقاسيم سطح بعض هذه الأعمدة مستقيمة أو مقعرة وتمت هذه الأعمدة إلى المعابد الكهفية بني حسن في أواخر أيام المملكة القديمة.



شكل ٢٧



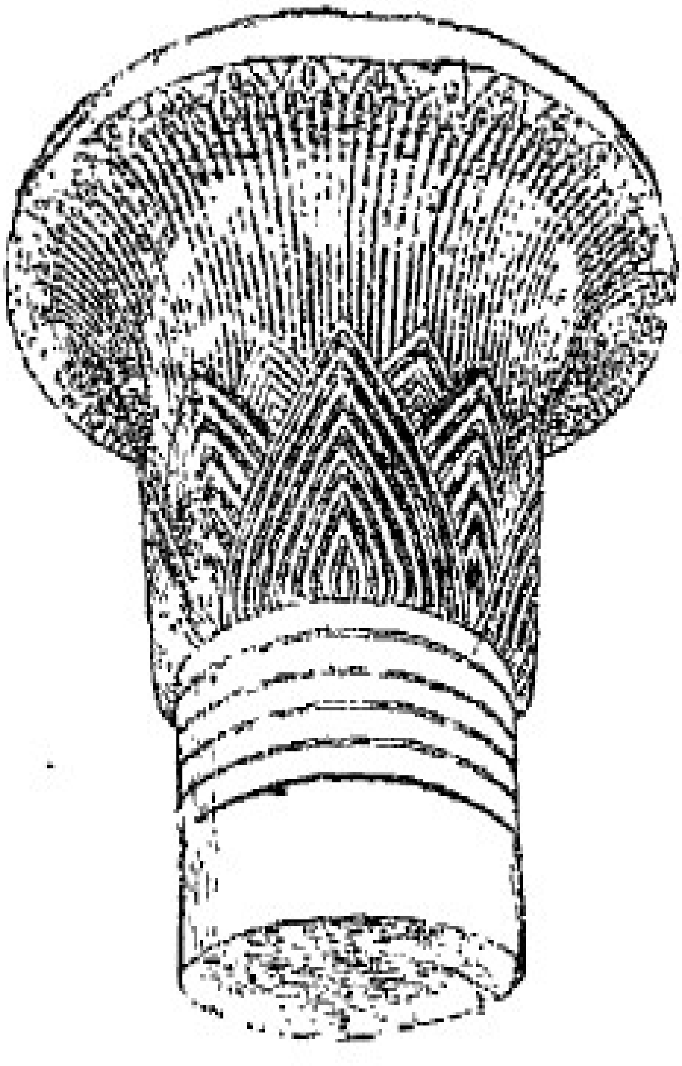
شكل ٢٨

وقد توجت الأعمدة المضلعة في بعض الأحيان برسم هاتور في أعلاها محفور حفراً بارزاً شيقاً وكان ذلك في أيام أمينحتب (الأسرة الثالثة عشر).

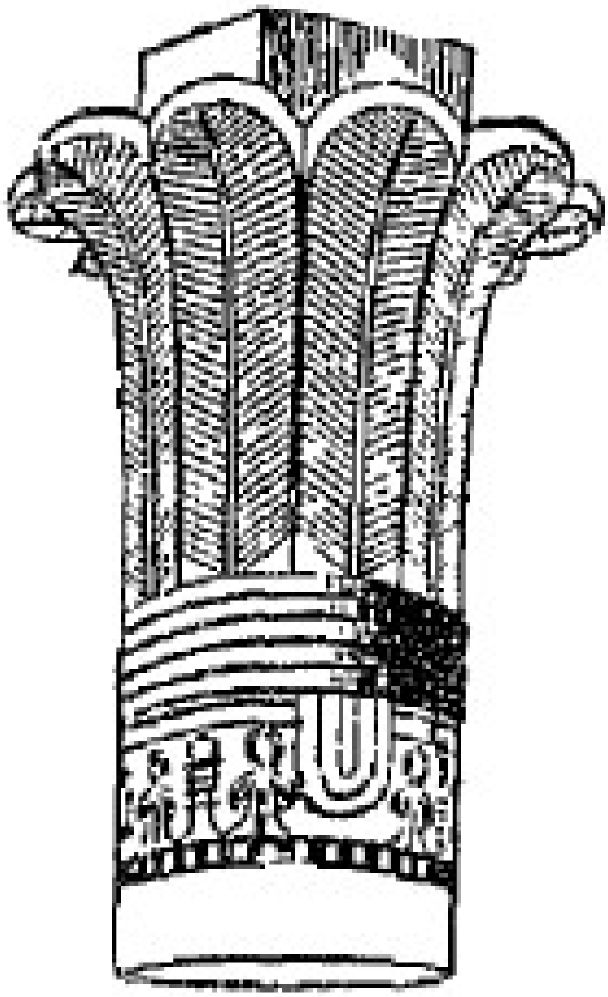
ثم استعمل العامود الهابورى المستدير البدن إبان حكم الأسرة الثامنة عشر وكانت أوجهه أربعاً في كل منها صورة الإله هاتور في شكل امرأة. كما نشاهده في معبد دندرة أو بأعلى تاج آخر كما نشاهده في معبد فيلا شكل ٢٨

وأما العامود الناقوسي شكل ٢٩ فبدنه مستدير وتاجه يشبه الناقوس المنكس أو زهرة البشنين المفتحة بأعلى سيقانها الهندسية وهي بين براعها. وكل زخارفة تذكرنا بنبات البردي أو البشنين وزهورهما الجميلة ويرجع استعماله إلى أيام المملكة المتوسطة.

وأما العامود النخيلي شكل ٣٠ فتاجه يشبه سعف النخل ويعم استعماله في فيلا ويرجع ابتكاره إلى أيام المملكة المتوسطة أيضاً.



شكل ٢٩



شكل ٣٠

وأما العقد الذي يفخر الرومان بشيوع استعماله في مبانيهم فأصله معروف في هذه الديار وبالأخص في أيام رمسيس الثاني. وعرف القبو كذلك واستعمل القبو لأغراض عملية صرفه.

ومنذ أيام المملكة المتوسطة اعتاد الفراعنة أن يسبق معابدهم طريق محلي بنصب أبي الهول أو نصب من الكباش على شاكلة أبي الهول كما هو مبين بشكل **٢٣** وكان لبعضها رأس إنسان أو حيوان ويلي هذا الطريق المدخل الفخم الكبير الذي يؤدي إلى فناء المعبد وبهوه وغرفة المقدسة.

بعض الحرف والصناعات الفنية

الرسم والتصوير والنحت

مما لا شك فيه أن الكهنة أثروا على الفن المصري وبالأخص ما كان له علاقة بالديانة. فلو أن مينا بعث من قبره أيام البطالسة لرأي نفس الآلهة مصورة بنفس الصيغة الوضعية التي عبدها عليها إبان حكمه إلا أن نبوغ المصممين تجلى في الضرورات التي تتطلبها الحياة الجارية، وكان للخيال فيها مضمار فسيح كصناعات الأثاث المنزلي والأواني الفخارية وما شاكلها.

طرق الحفر

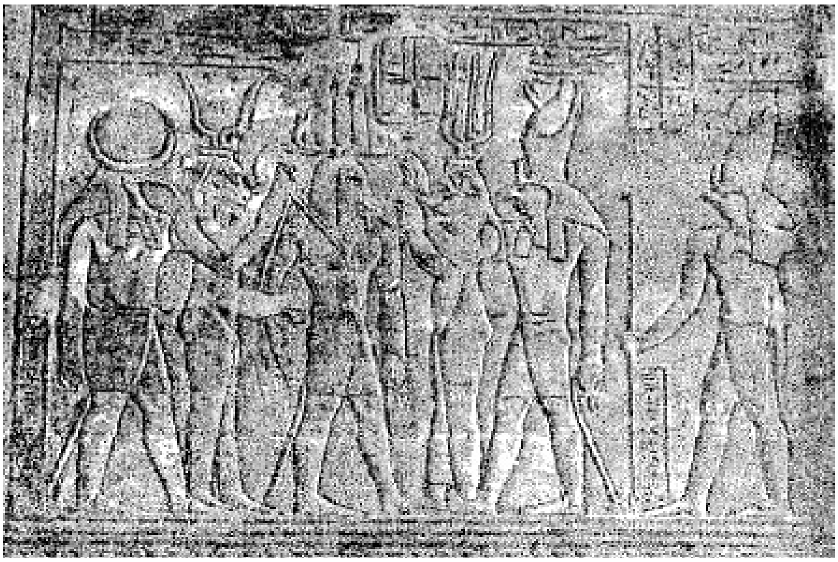
ويظهر أن الحفر المصري كان في أوائل عهده ترجمة للرسوم السطحية وتابعاً لها، فاتجهت المحاولات الأولى لتمثيل الآلهة والرموز المقدسة أو موضوعات أخرى حفر حدها الخارجي على سطح مستو ثم لونت التفاصيل بعد ذلك، وبتوالي الأيام نقلت هذه الرسوم على الحجر وحفر حدها الخارجي وشكلت الحواشي الداخلية بما يشابه تشكيلها الطبيعي وكانت هذه محاولة تصويرية في روحها وفي طريقة تنفيذها، وذلك موضح في شكل ٣١ واستمرت هذه الطريقة مستعملة منذ القدم حتى أيام البطالسة فالرسم المذكور صنع في عهد بطليموس السادس في معبد ادفو.

ولهذه الطريقة ميزتها الخاصة بها، لأنها تكسب الرسم ظلاً مزدوجاً يسقط أحدهما من حافة مستوى الحائط وظلها الآخر من تشكيل التفاصيل الداخلية للرسم.

ولم يعتن المصورون بادئ الأمر بتخليد المشاعر النفسية المختلفة.
لكنهم عنوا بها بالقرب من ختام مدينتهم.



شكل ٣١



شكل ٣٢

ولقد مثلوا العين كما ترسم من الأمام في مسقط الوجه الجانبي ثم الصدر من الأمام والحوض والقدمين من الجانبين. وأما الملابس فقد وضعت بعد ذلك بحيث يرى المرء جميع تفاصيل الجسم في الوضع السالف بيانه. يتبين من هذا أن كل جزء من أجزاء الصورة كانت له نظرة خاصة به كأنه وحدة مستقلة كما عداه.

وهناك طريقة أخرى "غير الطريقة البدائية" كشكل رقم ٣٢ تبدأ بإزالة ما حول الأشكال ثم تكوين تشكيل الرسومات نفسها حسب المطلوب بعد حفر الأرضية تماماً والرسم يبين الآلهة تتوج الإمبراطور الروماني.

النقوش في عهد المملكة القديمة

وكانت النقوش على اختلاف أنواعها في حكم الأسرتين الأولى والثانية بدائية في تفاصيلها غليظة المظهر خالية من الدقة وكانت حاضرة الديار في ذلك الوقت مدينة تانيس.

ولما تبوأت الأسرة الثالثة عرش مصر نقلت الحاضرة إلى منف ودخل الفن معها في عهد جديد فاكتمل نموه في مقبرة ثى بسقارة ومع أن الرسوم كلها رسمت بصدق أمي إلا أنها بلغت حداً عجيباً من الإتقان والكمال.

النقوش في عهد المملكة المتوسطة

ولم يطرأ على النقوش تغيير يذكر إبان عهد المملكة المتوسطة كشكل رقم ٣١ وبخاصة ما كانت له علاقة وثيقة بالموضوعات الدينية فكان ثابتاً لا يغيره إلا جمال صناعة الفنان وحذقه دون أن يؤثر ذلك في المواضيع المصطلح عليها لكنها بلغت أوجها إبان حكم الأسرة الثانية عشر فكانت

النسب وجمال الخطوط ورشاقة الأجسام موضع عناية المصور واتسمت كذلك بما ظهر فيها من العلامات القوية الظاهرة، لكنهم مع ذلك عنوا بتخليد الصناعات المزدهرة في ذلك، فشكل رقم ٣٣ يبين نقشاً لحائط في مقبرة منر عهد تحتمس الثالث (الأسرة الثامنة عشر) فنشاهد الصناع فيها يشتغلون في صناعة الصنادل أو في صناعات الأثاث والتطعيم أو نشاهد صناعاً يشتغلون في صهر الذهب وسبكه.

النقوش في عهد الإمبراطورية

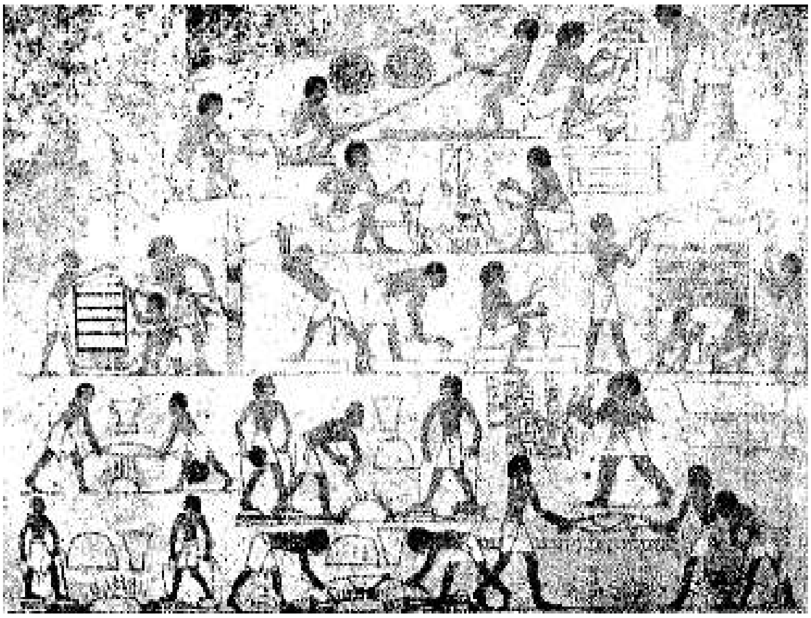
أريد بالنقوش في عهد الإمبراطورية تغطية سطوح كبيرة وملؤها فقط ففقد الحفر والنقش كثيراً من مميزاتها الأساسية إلا في أمثلة قليلة بالغ الفنان في إتقانها. وفي المتحف المصري أمثلة تدل على ذلك وقد بدأت المسحة القومية في الزوال منذ أيام (سام ميتخوس الأول) الذي شجع هجرة الإغريق إلى هذه الديار وقبيل حكمه كذلك.

وعندما اختطت الإسكندرية كانت عماراتها إغريقية صرفه وكذلك فنها، ولكن الأهالي ما لبثوا أن ثاروا على الإشراف (الإغريق) وبدأ البطالسة ومن تبعوهم يفكرون في مزج الفنين معاً ونشأ من ذلك فمن يختلف بعض الاختلاف عن الفن القديم في مصر العليا ويبتعد تماماً عن الروح المعنوية لهذه الديار في الإسكندرية كذلك وكان من ذلك مزيج عجيب لا هو بالفن القومي ولا بالفن الذي تتصل وشائجه بالمستعمرين.

الأثاث المنزلي

كان الأثاث في عهد المصريين القدماء قليل العدد، لكنه كان وافياً

بكل مطالب الحياة آنئذ. فقد عرفوا المقاعد (الكراسي) كما يتضح لنا من الرسم رقم ٣٤ الذي ترى فيه السيدات قد جلسن متزينات بثيابهن الفخمة من الحرير الشفيف ينصتن إلى الأغاني والمرطبات والثمار يوزعها العبيد عليهن وفي المتحف المصري كراسي كثيرة جميلة وصناديق محمولة على أرجل وصناديق عادية وأسرة وغيرها وكلها تنطق بما كان للفراعنة في هذا المضمار من سمو الشأن والمقدرة الفائقة.



شكل ٣٣



شكل ٣٤

الكراسي

يبين الشكل رقم **٣٥** كرسياً مطعماً بالعاج ذا أربع أرجل كأنها قوائم سياج (درابزين) ويبين الشكل رقم **٣٦** مقعداً بين أسدين استطال جسداهما طولاً خيالياً ساعد المصمم على تشكيل كل أسد منها بما يتفق وحجم المقعد وذلك نحواً لم ينحه غير الفراعنة.

وترتفع مقدمة بعض المقاعد عادة على ذراعي أسد وخلفه على قدميه وكل حمالات المقعد هذه متناسبة الحجم والشكل مرفوعة فوق قواعد أسطوانية صغيرة كي تقي المخالب العطب كما هو مبين بأشكال **٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠**.

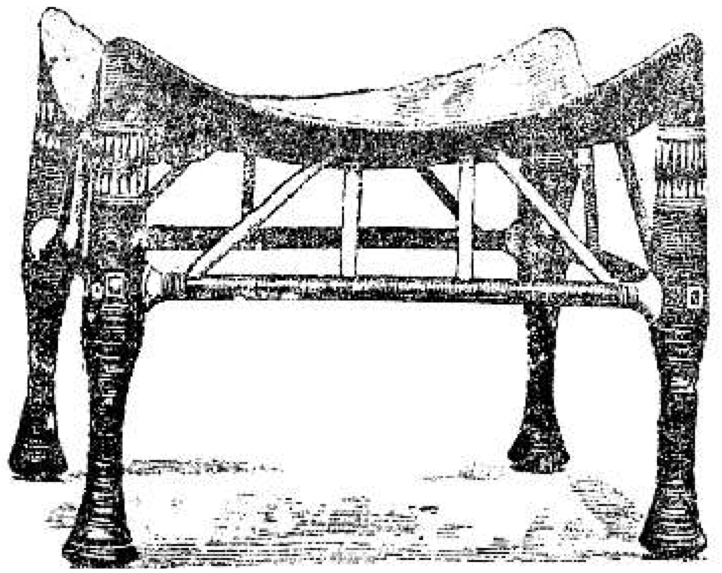
ولم يهمل المصممون المصريون راحة الجالس، فأمالوا ظهر المقعد إلى الخلف قليلاً كما نشاهد ذلك في أشكال رقم **٣٧، ٣٩، ٤٠** حتى لا

يتعب الجالس ووصلوا الظهر بالقاعدة بسدابة رأسية تزيدة متانة وجمالاً.

واعتادوا وضع الوسائد اللينة فوق المقاعد وغطى الخشب أحياناً بصفائح الذهب الخالص أو طعم بالسن والأبنوس والمعادن الغالية وقد دهنت الصور في المسند بالألوان الجميلة المختلفة.

عرش توت عنخ آمون

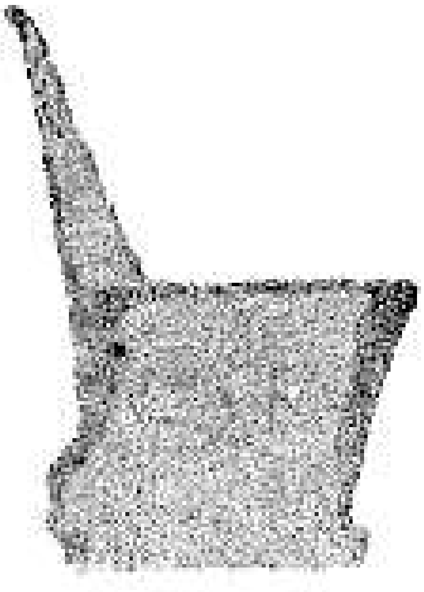
وعرش توت عنخ آمون من المثل الجميلة الفريدة، فهو من خشب الأرز الجيد وعليه صفائح الذهب الوهاج بحيث يخيل للرائي أنه صنع من سبائك الذهب الخالص. وتدل نسبة ودقة صناعته على أناقة الملك ورقته ومتكآته رؤوس أسود وأرجله الأربع قد حليت أظافرنا بالذهب ومسند المقعد الخلفي مزين بأجمل الصور وأوضحها.



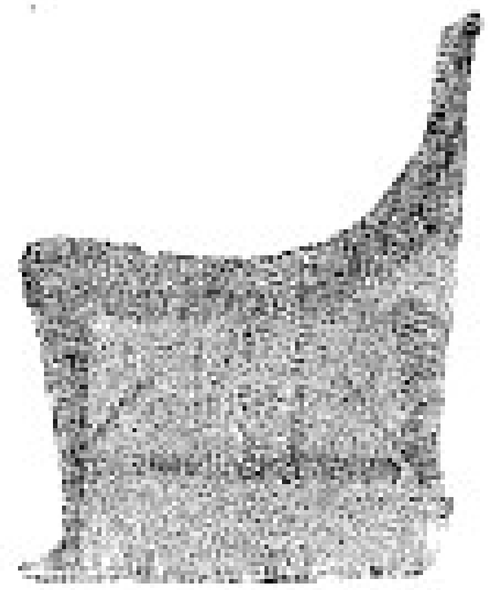
شكل ٣٥



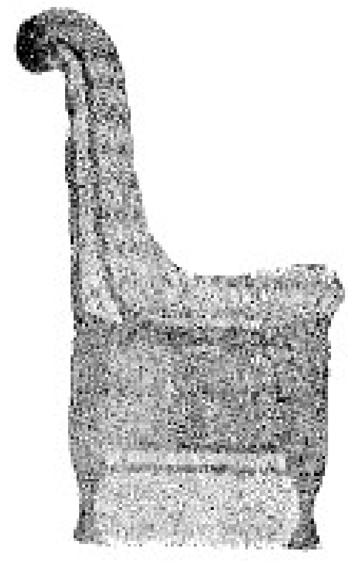
شكل ٣٦



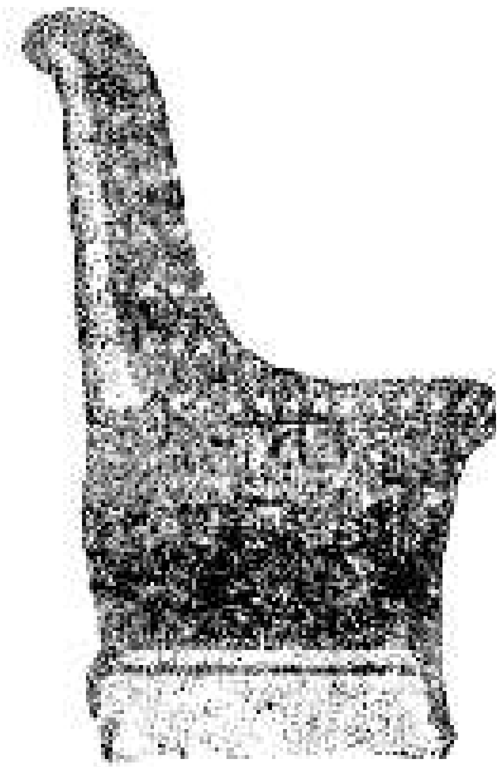
شكل ٣٧



شکل ۳۸



شکل ۳۹



شكل ٤٠

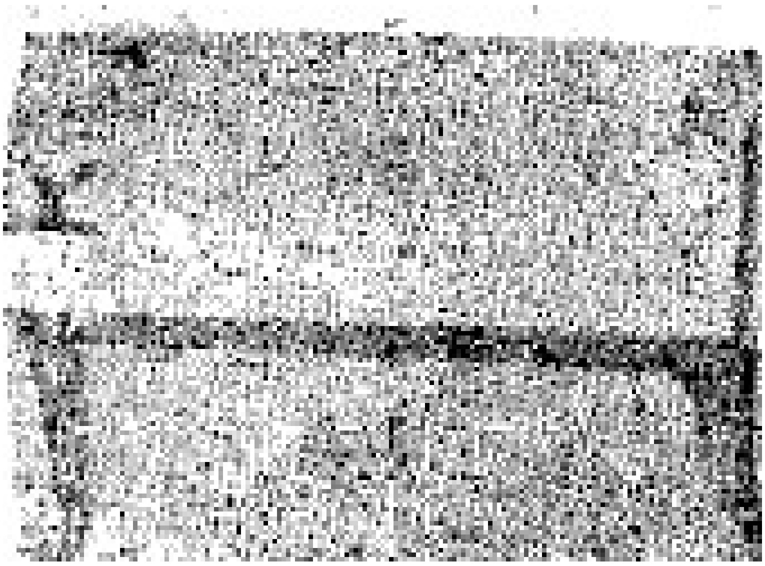
الأسرة

وأما الأسرة فقد ركبت على إطار مستطيل به شرائط من الجلد تصل بين نهايتيه وكثيراً ما صفحت الأسرة بالذهب أولونت بالألوان العجيبة المختلفة، وبعضها مرتفع كشكل ٤١ لا بد له من كرسي صغير يوصل به إليه وبعضها لا يكاد يبلغ ارتفاعه نحو ٤٥ سنتيمتر كشكل رقم ٤٢.

الوسائد

وكان للمصريين وسائد على شكل أهلة قائمة فوق قاعدة صغيرة

مستطيلة مشطوفة الزوايا وحامل صغير يرفع الهلال عن القاعدة كرسمي رقم ٤١، ٤٢ وبها تتمكن السيدات من النون دون خلع زينتهن وكثيراً هذه الوسائد من المرمر الشفيف.



شكل ٤١



شكل ٤٢

سبب تقدم الرسم عند الفراعنة

كانت الكتابة قبل ابتكار الرموز الحرفية صوراً ورسوماً تدل على المعاني والأفكار المختلفة. وكذلك كانت حال الكتاب الهيروغليفية. وحينما ابتدعت هذه الكتابة سارع الفراعنة إلى تدوين أخبارهم وحوادثهم. وقد أدى استمرار التمرين على الرسم إلى سهولة عمل المصور وقدرته في الإفصاح عما يود نقله إلى الرائي وكانت هذه طريقة طريفة لتنميق الجدر وللتحدث للأحفاد عن عظمة الأجداد.

وقد حافظت هذه النقوش على بهجتها ورونقها حتى ليخال لمن يراها كأنها صنعت بالأمس القريب ولم تمنعهم صلابة الصخور من حفر الكتابة عليها.

التماثيل

وأما التماثيل فقد اختلفت من حيث الحجم والمادة والموضع والغرض الذي عملت لأجله اختلافاً عظيماً تمثال كامل الجسد وذاك تمثال نصفي وذلك النموذج لقياس ثياب الملك أو لوضع العقود حول عنقه، وقد بذل الحفارون جهداً عظيماً في إتقان تصوير الجالسين على العموم كشكل رقم ٤٣ الذي يبين وجه الأميرة نفرت زوجة رع حتب وهو من آيات الصناعة المصرية القديمة .. أما شكل رقم ٤٤ فيبين جزءاً من تمثال للملك خفرع بأني الهرم الثاني في الكبر بالجيزة وقل أن يتشابه تمثالان إلا ما كان منها خاصاً بملك واحد وتكاد تقاطيعها تنطق دون تصنع ولا تقليد.

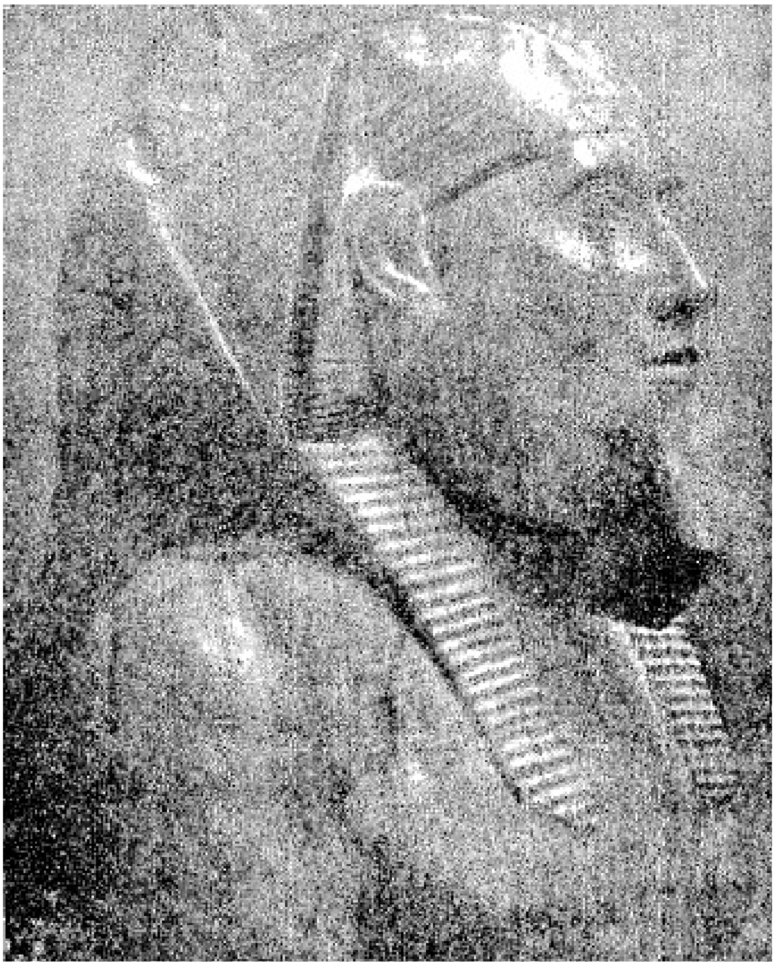
ومن التماثيل ما يوضع في المقابر لينوب عن الروح حين السؤال في

القبر وقت الحساب وتكون هذه التماثيل عادة أصغر حجماً من الطبيعة.

وهناك أنواع أخرى من التماثيل تربوا حجمها على الطبيعة أضعافاً مضاعفة كتماثيل رمسيس أو تمثالي ممنون الجبارة التي تشبه أنصاف الآلهة لارتفاعها العظيم أو تماثيل بعض الحيوانات المقدسة أو بعض الملوك في صورة أبي الهول وغيرها.



شكل ٤٣



شكل ٤٤

العمارة الفرعونية

أقام الكهنة حفلة دينية عند تثبيت المحور الأساسي لأي بناء بعد انتخاب الموقع فيحضر الكاهن ومعه لفيف من مساعديه لإحياء المهرجان العظيم ثم يتلون التعاويذ المقدسة عند وضع الحجر الأساسي (بدقة بمعونة أركان السماء الأربعة العليا).

انقسام مبانيهم التذكارية إلى قسمين:

المعابد والمقابر: وأشهر المقابر الهرم الأكبر بالجيزة مبين رسمه بشكل رقم ٢١ وذلك لتركيبه الآلي المدهش. فبالرغم عن الثقل العظيم المتراكب لم يحدث في الهرم تربيح يقدر بجزء بسيط من المليمتر.

الهرم الأكبر

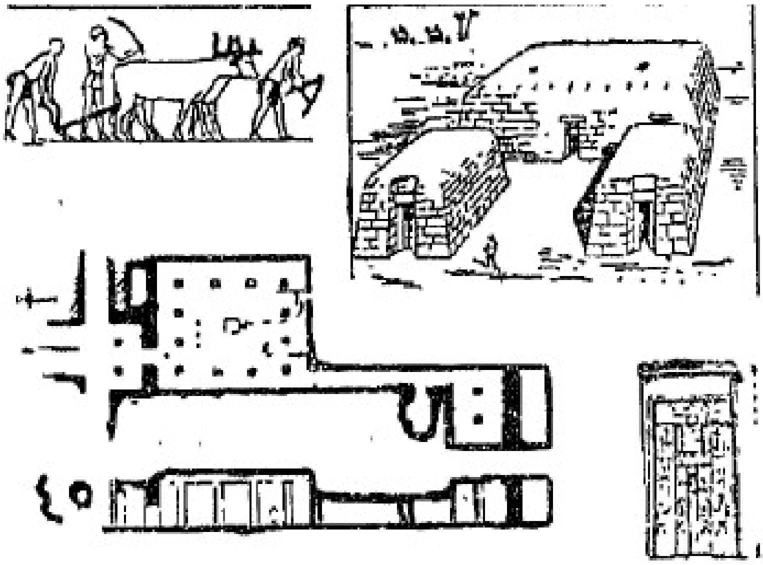
وكان الهرم الأكبر مواز للجهات الأصلية تماماً غبر أنه اليوم منحرف بمقدار أربع درجات الشمال إلى الغرب ويقول علماء الفلك في ذلك أن الشمال ينحرف عن مجراه الأصلي بدرجة ونيف كل ألف عام.

وكان بابه مواجهاً للجنوب تماماً وقد صنع من قطعة كبيرة من الحجر مثلثة القطاع تتحرك على عقبين في كل من جانبيه العلويين.

بالهرم ٢٣٠٠٠٠٠ صخرة وكلها تزن ٦٨٤٠٠٠٠ طن وهي أحجار هائلة جبارة تكفي لبناء ٢٢ ألف منزل على أحدث طراز يكفي كل منها ثمانية أشخاص.

مقبرة ثي بسقارة

ومقبرة ثي بسقارة شكل رقم ٤٥ ما زالت في حالة جيدة جداً فقد شيدت تحوى جثمان ثى المعمار الملكي المشرف على مباني الأسرة الخامسة: وتحتوي هذه المقبرة على مدخل صغير الحجم يؤدي إلى صحن كبير أعد لتقديم القرابين. ومنه تلج إلى سرداب ضيق ينتهي بك إلى غرفة المومياء.



شكل ٤٥

ولم تقل العناية بمباني هذه المقبرة على الهرم الأكبر نفسه بالرغم عن تباين الحجم والأهمية فاللحامات بين الأحجار ضيقة جداً حتى لا تكاد ترى بسهولة من صحن المقبرة تصل إلى باب كاذب أعد للتغرير باللصوص وقد صورت في هذه المقبرة معظم الحرف والصناعات المزدهرة في ذلك الوقت كجني المحاصيل الزراعة وبناء السفن وعمل الفخار وغيرها وصور ثى نفسه في حرش عظيم نبت به البردي وهو يسبح بين مستنقعاته وأوحاله وكل هذه الروايات قد صورت بصدق أمي بليغ أدرك الذروة بما يبدو فيه من دقة الملاحظة والأمانة في التمثيل.

معبد آمون

وأما معبد آمون بالأقصر (راجع شكل ٢٢) فقد شيد على نمط معابد

عهده به صحن عظيم خلف مدخل ضخم شامخ الارتفاع، ثم بهو الأعمدة الكبيرة فالغرف المقدسة وليس معبد اليوم هو الأصل الذي بناء أمينوفيس بل ألحقت به زيادات وحذفت منه أجزاء وتماثيل أدركها البلى واستعمل هذا المعبد كنيسة عند انتشار المسيحية في مصر وكان به عدة تماثيل لرمسيس لم يبق منها غير ستة.

وفي مستهل كل عام يتحرك موكب السفينة المقدسة من معبد الكرنك إلى معبد الأقصر ويظل الموكب والزينات قائمة طوال اليوم احتفالاً بغرة العام الجديد، حتى إذا أقبل المساء قفل الموكب من حيث أتى وقد سجلت هذه الرواية على أحد جدران المعبد وبالرغم مما أصابها من تدمير فهي ما زالت جذابة المنظر بديعة.

الزخرفة المصرية

الزخرفة المصرية على وجه عام زخرفة رمزية،فبعضها أشكال تمثل قرص الشمس ناشراً جناحيه ذات اليمين وذات اليسار كي يحيط المكان بحمايته ويرعاه برعايته.

العقاب المصري

واستعمل العقاب المصري أو الجعران المقدس شكلي ٤٦، ٤٧ رمزاً للبحث لأنه يولد في كومة سماد مستديرة ويطير الفرخ فوراً عقب انفجار هذه الكرة السمادية ويطير في العادة وقت الزوال تماماً.

الحوادث الهامة

مثلت الحوادث على جدر المعابد وقد تمثل الحوادث حياة الملوك أو

الأمراء في حروبهم أو في حياتهم اليومية (راجع أشكال ٣٠، ٣١، ٣٣).

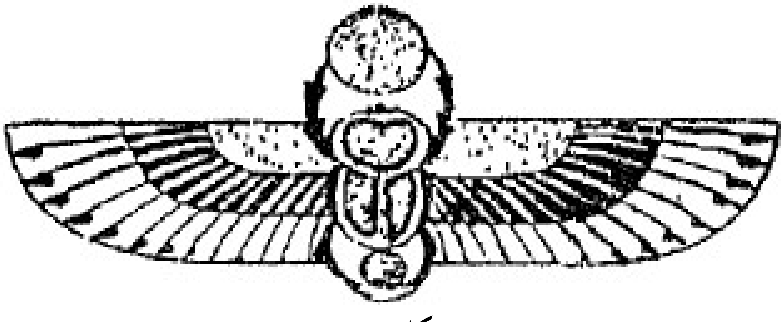
الألوان

وكان للمصريين قدرة فائقة في استعمال الألوان يمتاز من بينها الأصفر على تعدد أنواعه والأخضر والأزرق اللاروردي والسماوي والأحمر الهندي والأحمر الزنجفر، وقد شاع استعمال الألوان البنفسجي والوردي والقرنفلي منذ عهد البطالسة وكان ذلك في فيلا وآثار رأس التين وكوم الشقافة بالإسكندرية وغيرها.

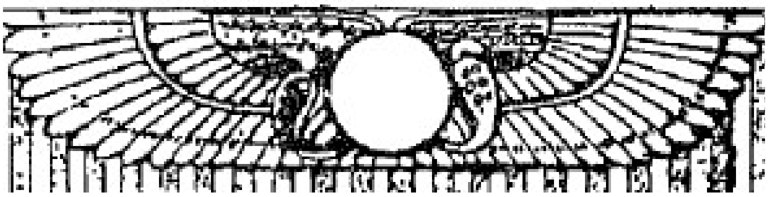
البشنين

وزهرة البشنين نبت النيل واهب الحياة لصحارى مصر الجرداء والمنعم عليها بالثروة فهي لهذا كانت زهرة مقدسة.

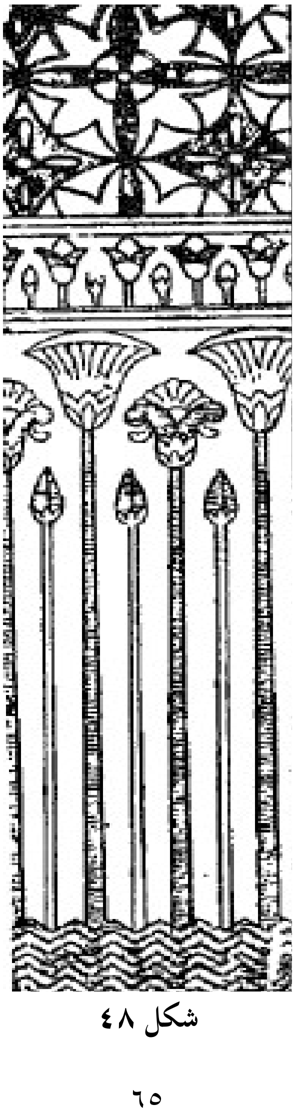
واستعملت زهرة البشنين شكل رقم ٤٨ (التي ترمز إلى خصب الأرض) بكثرة زائدة ليخال المرء أن ليس هناك موضع لم تستعمل فيه هذه الزهرة. وتوافق علماء الآثار على تسميتها زهرة مصر القديمة لأنها كانت أعم وأجمل زهرة عرفت إذ ذاك فرسمت باستمرار في الحفلات الدينية والملكية.



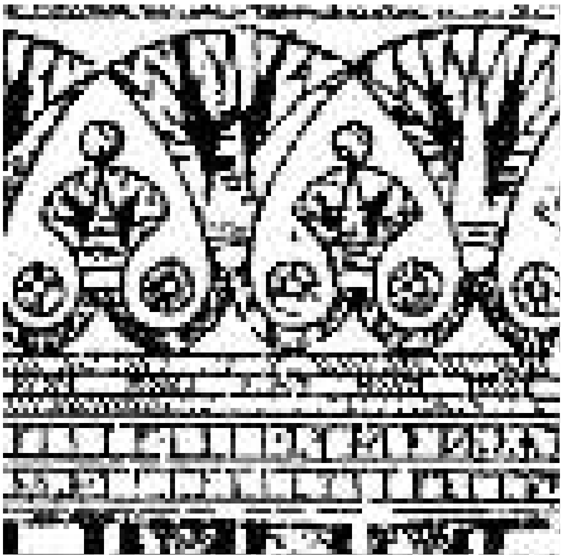
شكل ٤٦



شكل ٤٧



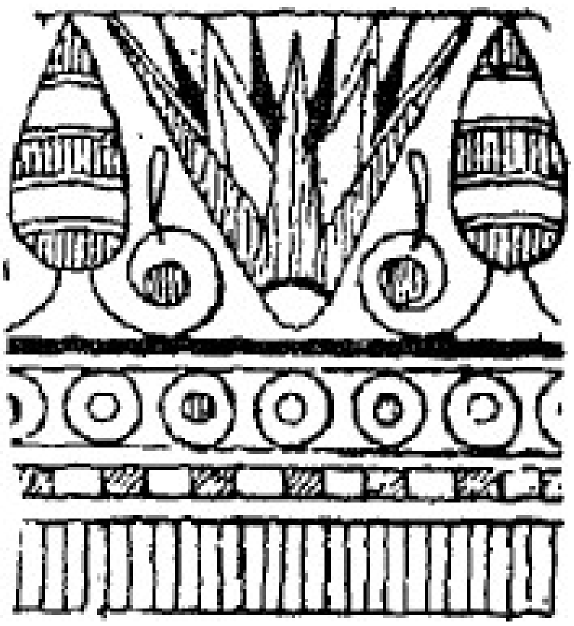
شكل ٤٨



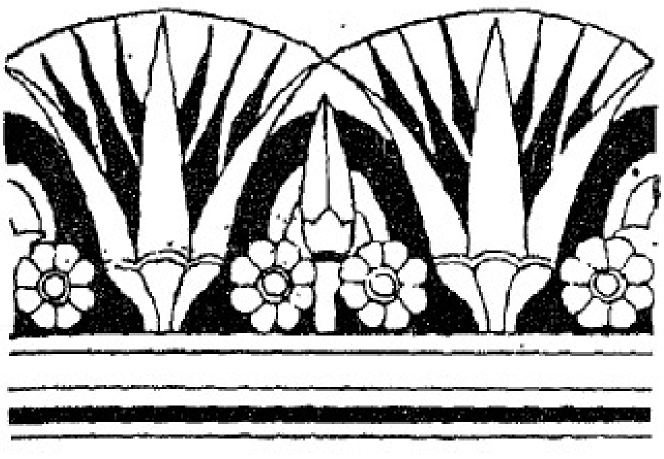
شكل ٤٩

واستعملت كذلك في الأفاريز بأشكال منوعة بنوعيها الأبيض والأزرق على السواء واستعملت رأسية الوضع كأشكال ٤٩، ٥٠، ٥١ أو في أشكال حلزونية ٥٢، ٥٣ أو بوضع منكس كأشكال ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧.

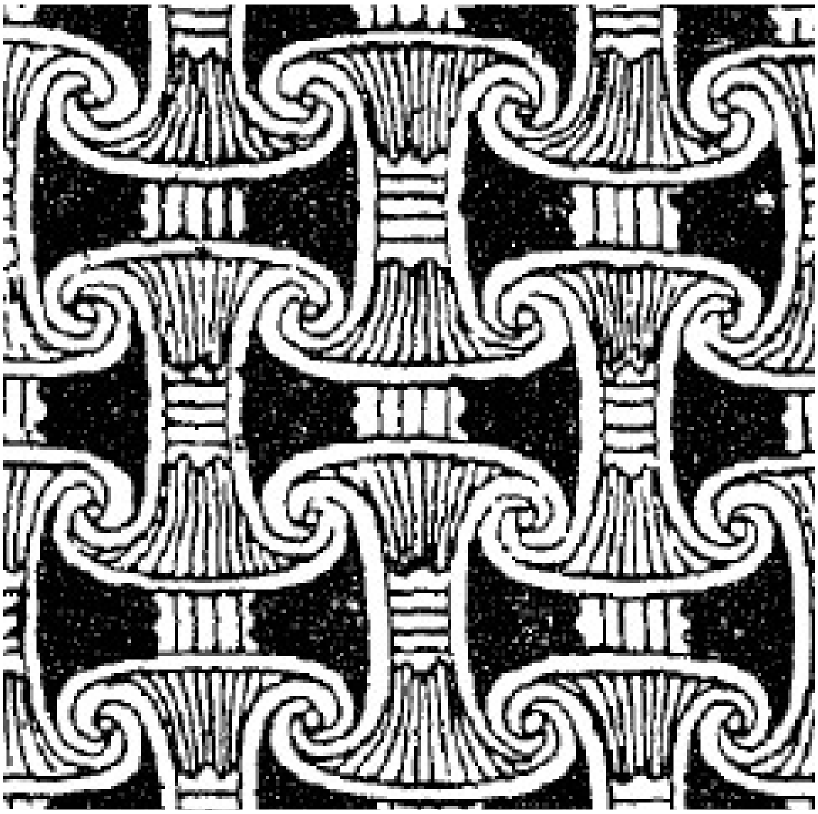
والزهرة الطبيعية ذات أربع أوراق خضراء ينبت بأعلاها التتويج الأبيض أو الأزرق تحيط بمجموعة من أعضاء التذكير والتأنيث.



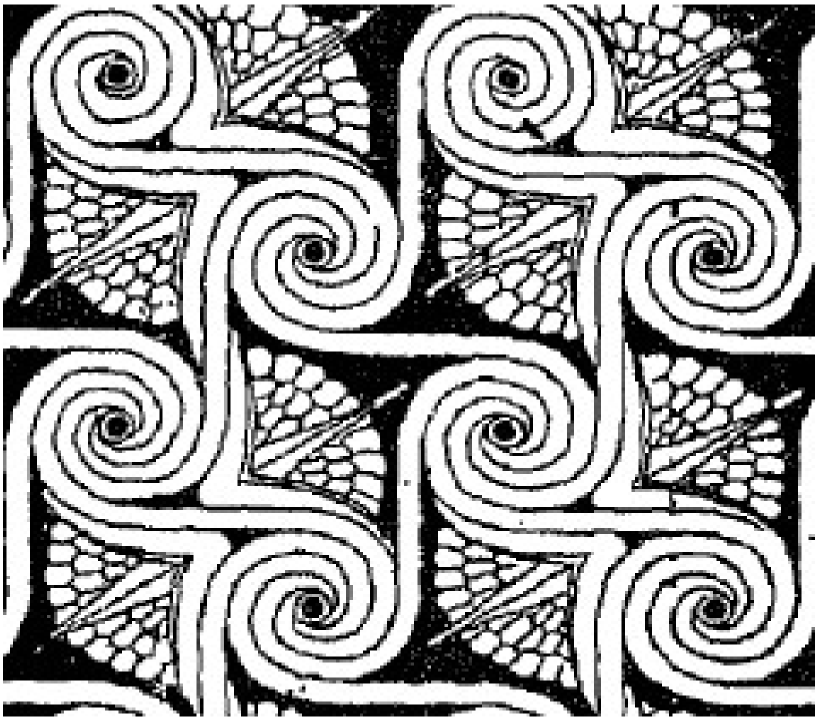
شكل ٥٠



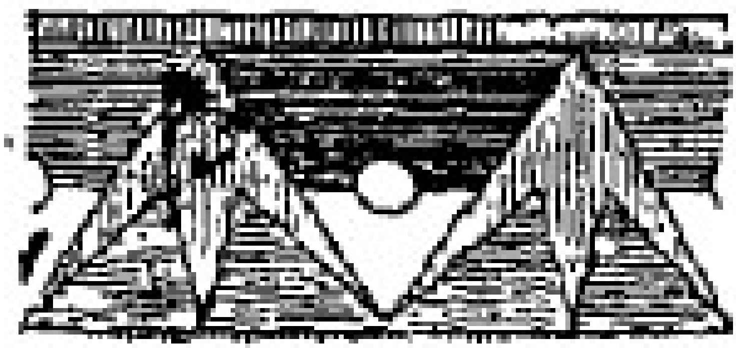
شكل ٥١



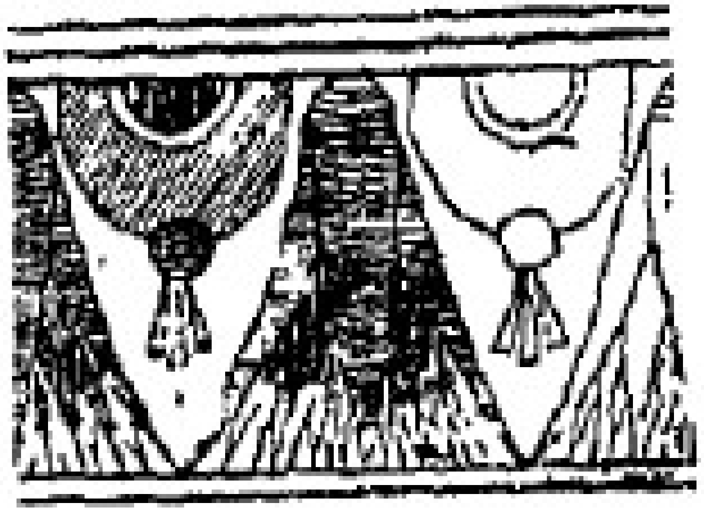
شكل ٥٢



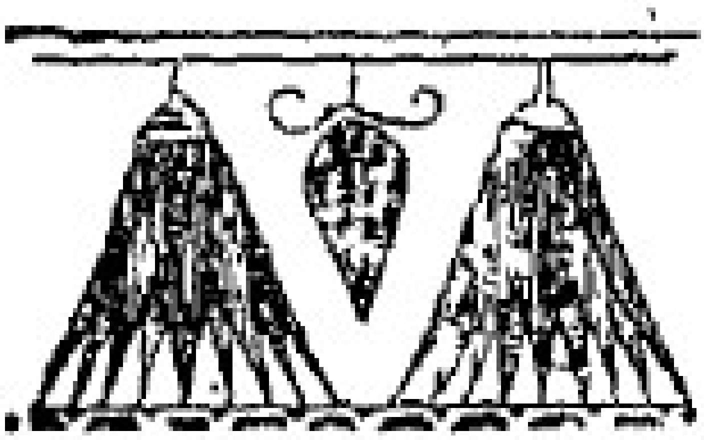
شكل ٥٣



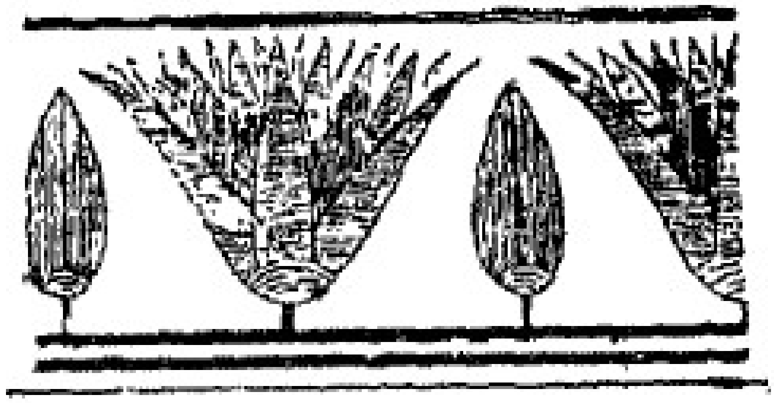
شكل ٥٤



شكل ٥٥



شكل ٥٦



شكل ٥٧

وقد رسم مسقطها الجانبي أو الأفقي (راجع شكلها ٥١) في تكرارات تفوق أنواعها الحصر.

ورسم المصريون كذلك زهر الأقحوان والسوسن وزهر البردي والعنب وسعف النخل في تصميم الزخارف المختلفة أو على تيجان الأعمدة (راجع أشكال ٢٥، ٣٠ وغيرهما).

الفن الآشوري والكلدى

يختلف الفن الأشوري عن الفن المصري اختلافاً بيناً من حيث التأثيرات الشعبية التي أنتجته والعقائد الدينية والأحوال المناخية والجغرافية التي كان لها اتصال مباشر بازدهاره، غير أنه يشبه الفن المصري في غموض فجر مدنيته وتقطع أوصال سير الحوادث فيه.

وقد أنبأتنا الكتب المقدسة بالمباني العظيمة التي أنشأها أهل بابل وأشور ويرجح العارفون أن فجر هذه المدنية ظهر في الوجود حوالي عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد غير أن حوادث هذه المدة تنساب في جوف الزمن السحيق السياب الماء الهادئ في مجراه وتخبرنا الكتب السماوية عن مباني السوريان العظيمة وعن ملك صارغون وما حوي من عز ومدهشات طوتها الأيام في مجاهلها.

يستهل التاريخ المعروف من عصور البابليين والأشوريين بسلسلة حروب وفتوحات عظيمة قبل انقسام الأشوريين والبابليين على أنفسهم وتفوق الأشوريين وتكوينهم ملكاً أثيلاً فأغرتهم نشوة النصر على غزو مصر حوالي عام ١١٠٠ قبل الميلاد في عهد الملك تأجيلات فالثار الأول:

وأبرز ملوك الأشوريين هم:-

أشور ناظير بال: الذي حكم من سنة ٨٨٥: ٨٦٠ ق.م

شالمنصر الثاني: الذي حكم من سنة ٨٦٠: ٨٢٥ ق.م

تأجيلات فالثار الثالث: الذي حكم من سنة ٧٤٥: ٧٢٧ ق.م

صارغون الكبير: الذي حكم من سنة ٧٢٢: ٧٠٥ ق.م

سناشريب: الذي حكم من سنة ٧٠٥: ٦٨١ ق.م

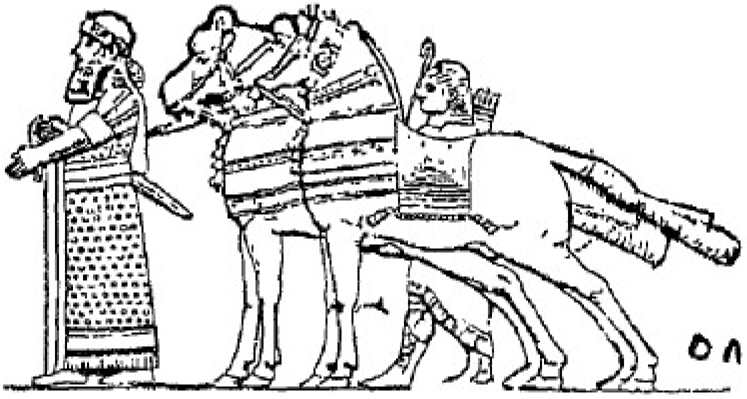
وآشور نابينبال: الذي حكم من سنة ٦٦٨: ٦٢٦ ق.م

تأثير المواد:

مما لا شك أن مدينة كلدة عاصمة بابل و(نينيف) تينوى عاصمة آشور لم تبنيا بالحجر، بل بنيتا باللبن وعتبت بعض فتحاتها بعقود مستديرة أو مقوسة وسقفت الحجرات بقبو من اللبن أو الآجر.

ومع أن الحجر قد وجد في بعض جهات آشور إلا أن استعمال اللبن كان شائعاً لسهولة صنعه وتركيبه وقلة نفقاته هناك. ولهذا السبب درست معالم معظم مباني الأشوريين والبابليين.

وقد اعتاد الأشوريين تغطية أسفل الحائط بقطع كبيرة من المرمر عليها نقوش بارزة تمثل الملك وسط حاشيته فشكل ٥٨ الذي يبين الملك ذاهباً للصيد مع نباله وجواداً لكل منهما وأما الجزء العلوي من الحائط فقد غطى بالقيشاني المنقوش بالألوان الزاهية الجميلة وزخرف حول العقد بزهور البشنين وبراعمه وزهيراته.



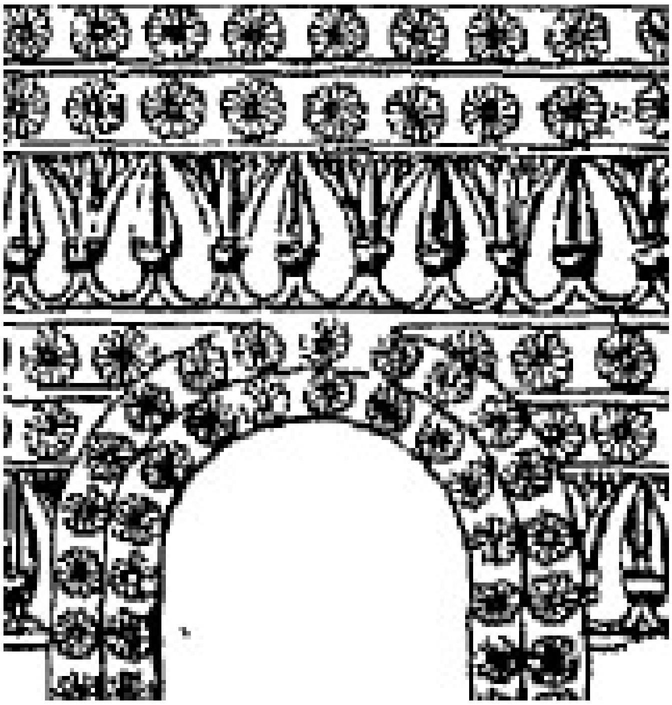
شكل ٨٥

مميزات الفن الأشورى

لم يعنِ الآشوريون عناية المصريين بتمثيل الحوادث اليومية أو الحوادث التي أثرت في حياتهم؛ فلم تمثل طرق الصناعة أو الزراعة كما حدث في مصر بل نقش القيشاني الكلدي نقشاً بارزاً بالأزرق اللازردي والأصفر والأبيض وكلها ألوان خلابة رتبت بعضها مع بعض بانسجام بارع وكان القيشاني الأشوري في غالب الأحيان مسطحاً به حفر خفيف ولم تبلغ ألوانه ما بلغته الألوان الكلدية من الجودة.

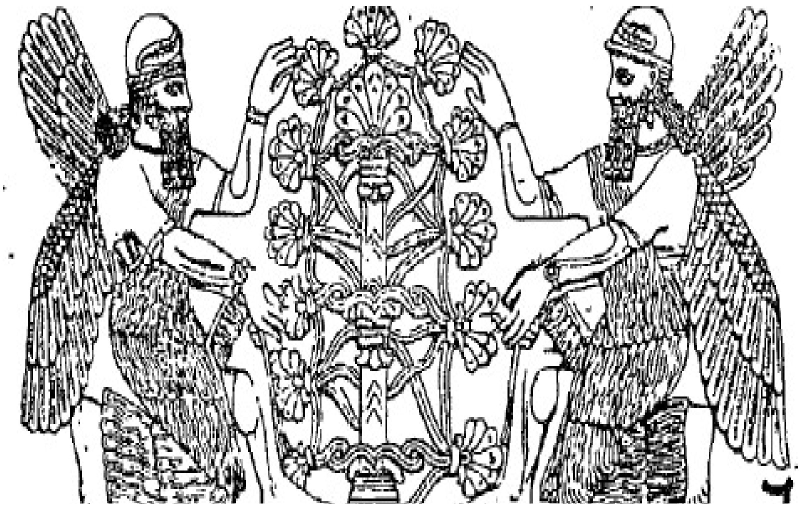
هذا وقد شابهت الحيطان الداخلية الحيطان الخارجية غير أن نقوشها أكبر حجماً وموضوعها ديني محض كشكل رقم ٦٠ وكثيراً ما تقدمت الأبواب نصبان مجنحان كشكلي رقم ٦١، ٦٢ لكل منهما جسد عجل بخمسة أرجل ورأس إنسان وجناحي طائر قدت من المرمر الشفيف أو صنعت من القيشاني الملون بالأخضر أو بالألوان الزاهية الجميلة.

ومما لا جدال فيه أننا نستطيع أن نستشف التأثير المصري من معظم الأشكال التي مثلت فيها زهرة البشنين والروزيتا البسيطة كما هو موضح في الشكل رقم ٥٩ وقد انتقلت زهرة البشنين إلى تلك الديار أيام سيتي الأول وشكل رقم ٦٣ يبين بلاطاً مزخرفاً من قصر كونجيك استعملت فيه البشنين في الكنار الخارجي والحشوة الداخلية واستعملت فيه زهرتي الأنثيمون والزهيرة (الروزيت) كذلك، وكلاهما من الزخارف الأشورية المشهورة، وللزهيرة شكل آخر مبين بالشكل رقم ٦٤ قسمت وريقاته أقساماً صغيرة تشابه أقسام أوراق زهرة الأنثيمون الفرعية.

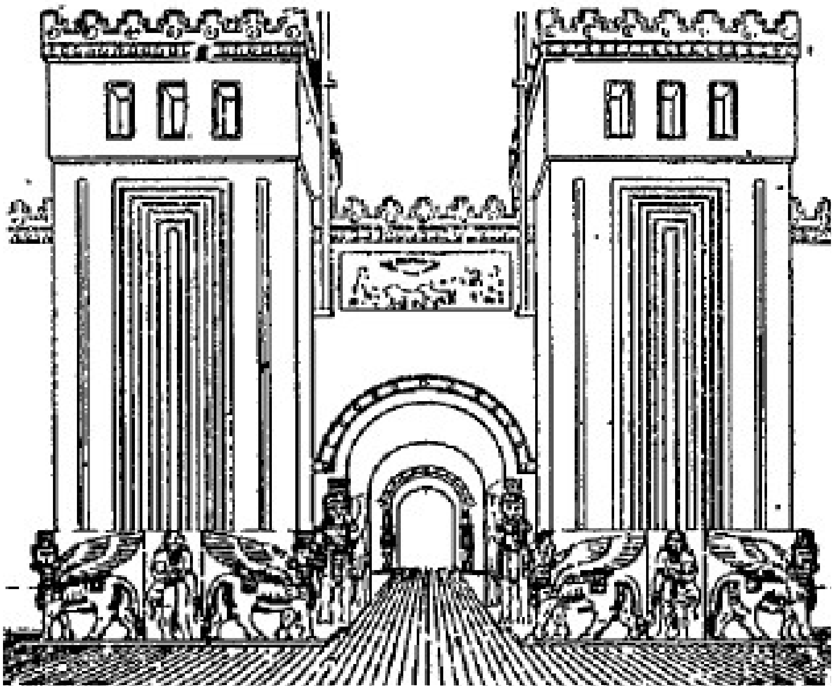


شكل ٥٩

وتختلف البشنين الأشورية شكل رقم ٦٣ عن البشنين المصرية (شكل رقم ٥٠) بجزالتها وقوة نموها وبالشكل الهندسي الذي يتوج أوراقها وبراعمها والبشنين المصرية أرشق قواماً وأصرم مظهراً. وأما زهرة الهوم أو الأنثيمون شكل رقم ٧٥ المأخوذ من قيشاني بقصر النمرود فكثيراً ما تتبادل زهراتها مع براعمها أو مع كيزانها النارية وكلها جميلة النسب والخطوط وقد تكون زهرة الهوم هذه إحدى زهور الشجرة المقدسة كشكل رقم ٦٠



شكل ٦٠



شكل ٦١

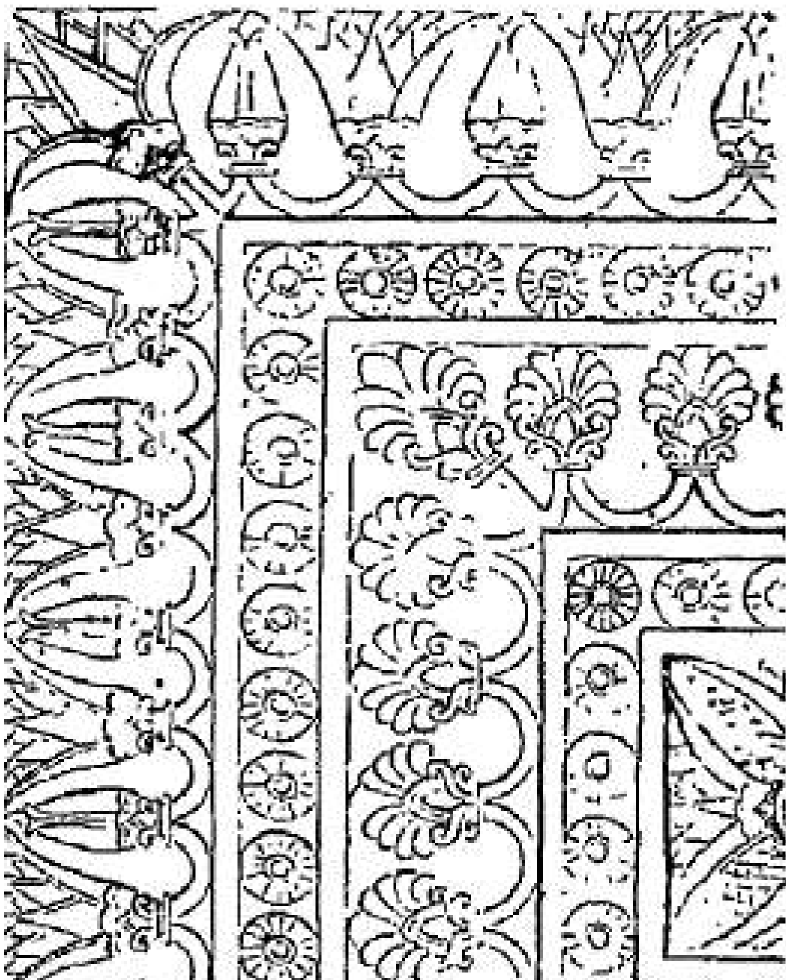


شكل ٦٢

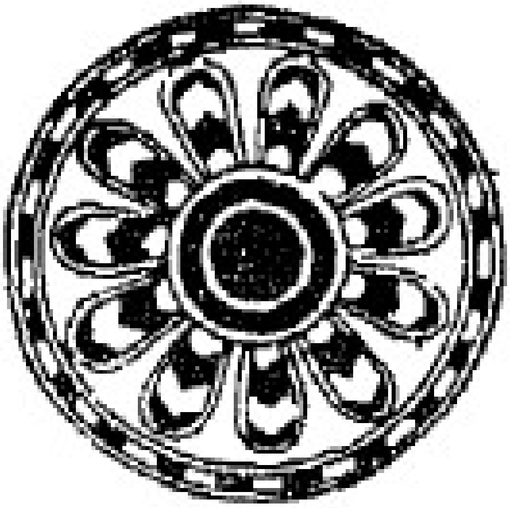
واقتبس الفرس هذه الزهرة عن الأشوريين في أواخر عهد مدينتهم القديمة ففي شكل رقم ٦٦ نشاهد رسماً من إفريز مشكل تشكيلاً خفيفاً لرامي سهام من القيشاني الملون المأخوذ من قصر كسيريس (في بريسوبوفنس) وهذا الإفريز الآن في متحف اللوفر.. وكذلك اقتبس هذه الزهرة أهالي صقلية وزخرفوا أنسجتهم بها.

الزخرفة الأشورية

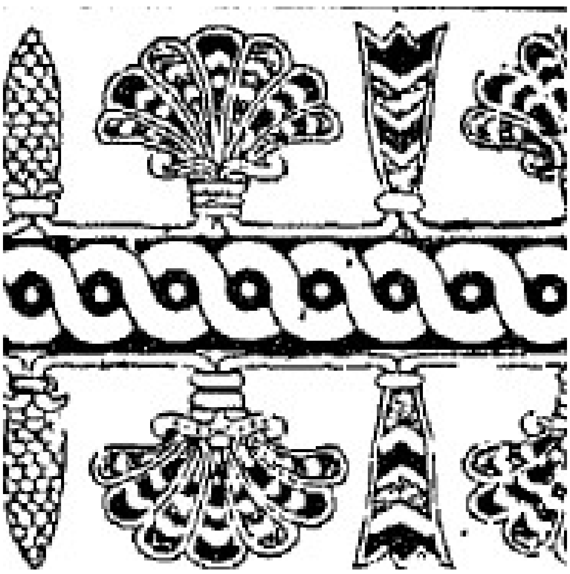
تدل تلك التفاصيل الدقيقة البادية في الزخارف الأشورية على الصبر الطويل والملاحظة القوية وكان لهذا أثره على المدنية الإغريقية فيما بعد.



شكل ٦٣ زهرة البنشين من قصر كونجيك



شكل ٦٤



شكل ٦٥

ولم تكن للأشوريين مهارة تذكرة في الحفر على الرخام فقط، بل طار صيتهم كذلك في عمل التماثيل البرنزية مثل التي أقيمت عند باب شالمنصر الثاني وهي الآن ضمن كنوز المتحف البريطاني.

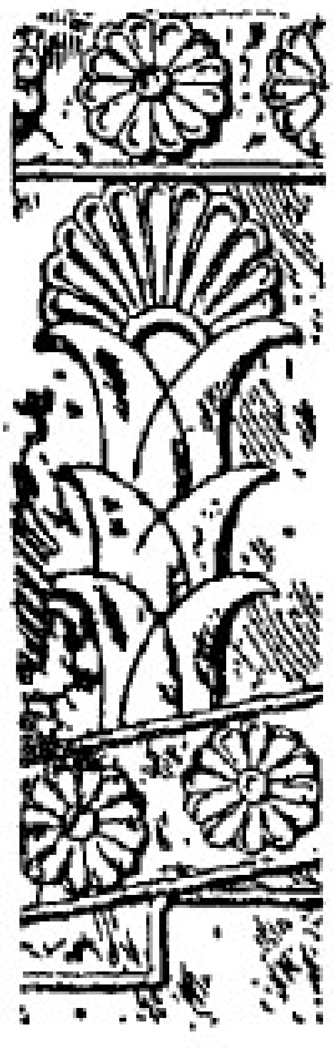
وكان من عادة الأشوريين أن يوجهوا كل عنايتهم لتصميم المدخل الأساسي وأمامه النصب البديعة المرمرية أو البرنزية (راجع شكل ٦١) وتوج الباب عقداً مزخرفاً بزهور البشنين أو الروزتا ولونت جميعها بالألوان المتألقة الجميلة المزججة (راجع شكل ٥٩).

وأما الفرس فقد اقتدوا بالأشوريين في اتخاذهم النصب الحارسة حول الأبواب واستعلموا الحفر الملون في الغرف وفي دورة السلالم كما نشاهد ذلك في الشكل رقم ٦٧.



شکل ٦٦

والسمة البارزة في الزخرفة الأشورية هي القدرة الفائقة في استعمال الألوان المزججة في مناسبات خاصة تزيد البناء رونقاً وبهاء.



شكل ٦٧

الفن الإغريقي

كانت بلاد الإغريق مكونة من حكومات عديدة صغيرة يتكلم أهلها لغة واحدة ويعبدون من دون الله آلهة متعددة. وقد استعمروا جميع أراضي آسيا الصغرى تلك الأراضي التي شغلها الفنيقيون من قبل ونفثوا فيها آثار مدنيتهم العظيمة التي درست معالمها.

وأما الجزء الجنوبي من هذا الساحل، فقد احتله الدوريون واحتل اليونان الجزء الشمالي منه. وبتتالي الأيام حط هؤلاء الإغريق رحالهم حول سواحل البحر الأسود والأبيض المتوسط المحاذي لسواحل آسيا الصغرى وجزيرة صقلية وأترووريا وماجنا جريشا بإيطاليا ويظهر أن هذه المستعمرات أدركت من المدنية شأواً لم تناظرها فيه بلاد اليونان الأصلية.

ويرجح علماء الآثار أن أقدم المنشآت الإغريقية شيدت عام ٧٧٦ ق.م وظلت الفنون تتقدم بسرعة نحو الكمال حتى بلغت أوجها في القرن الخامس قبل الميلاد لكنها أخذت في الانحطاط والتدهور منذ عام ١٤٦ ق.م فصاعداً على أثر احتلال الرومان تلك الديار.

مميزات الفن الإغريقي

يمتاز الفن الإغريقي بأنه المثل الأعلى لكمال التكوين وذلك لرقة تنسيقه وجمال نسبة والبراعة في التعبير عن الخواطر المختلفة والقدرة المدهشة في الإنجاز وقد سبق الدوريون سواهم في مضمار المدنية ثم لحقتهم

أهالي إسبرطة، إلا أن اليونانيين الأصليين نقلوا قيادة الفن العليا إلى ديارهم وصارت أثينا منذ ذلك الوقت محط أنظار عظماء الفنانين حتى أدركت في الفن شأوا معدوم النظير وفي عام ٦٨٠ ق.م دمر أجزركيس القائد الفارس المشهور مدينة أثينا ولكن الفن انتعش بعد ذلك بسرعة مدهشة حتى أدرك أوجه أيام حكم بركليس (٤٧٠ – ٤٢٩ق.م).

وتقوم البقايا المتناثرة من آثار الإغريق المعمارية والتصويرية والفنية جميعاً شاهداً ناطقاً بما كان لهم من المقدرة العظيمة في العلوم والفنون وسائر ضروب الحضارة وتشهد كذلك ببعد غور العاطفة الدينية والقوة الشخصية التي تتجلى في تماثيل الآلهة التي حاكت الحياة فتمثال أبوللو البلفدير شكل رقم ٦٨ حفر منذ ألفي عام خلت واستكشف في القرن الخامس عشر الميلادي وأبوللو هو الإله الذي يعاقب الخاطئين ويشفى المرضى ويساعد الناس وهو كذلك إله الشمس والغناء والموسيقى ومؤسس المدن.



تمثال أبوللو شكل ٦٨



شكل ٦٩

وأما تمثال فينوس دي ميلو شكل رقم ٦٩ هو أشهر التماثيل الإغريقية طراً وقد وجده فلاح عام ١٨٢٠ في جزيرة ميلوس إحدى الجزر الإغريقية هو أحد الكنوز العظيمة بمتحف اللوفر ويعرف التمثال عند الإغريق بافروديت آلهة الحب والجمال وعند الرومان بفينوس ويقال أنها حملت درعاً لامعاً بين يديها الجملتين تطل إليه لترى صورتها البديعة فيه.

وكلا التمثالين ينطقان بقدرة الإغريق المدهشة في محاكاة الحياة والتطلع إلى مثلها العليا.

وقد امتاز الإغريق بميلهم إلى الطبيعة وتقديسهم الجمال المطلق وأسمى مظاهر الكمال وهذه خلال لازمتهم منذ حرب طرواده حتى خضوعهم لروما.

وكان خيالهم حياً منتعشاً انعكس أثره العظيم في صور الآلهة وتماثيلهم التي تدل على المعرفة الغزيرة لتركيب جسم الإنسان وتشريح عضلاته وتدل على المهارة المتناهية التي اتسم بها عرفاء الإغريق القدماء.

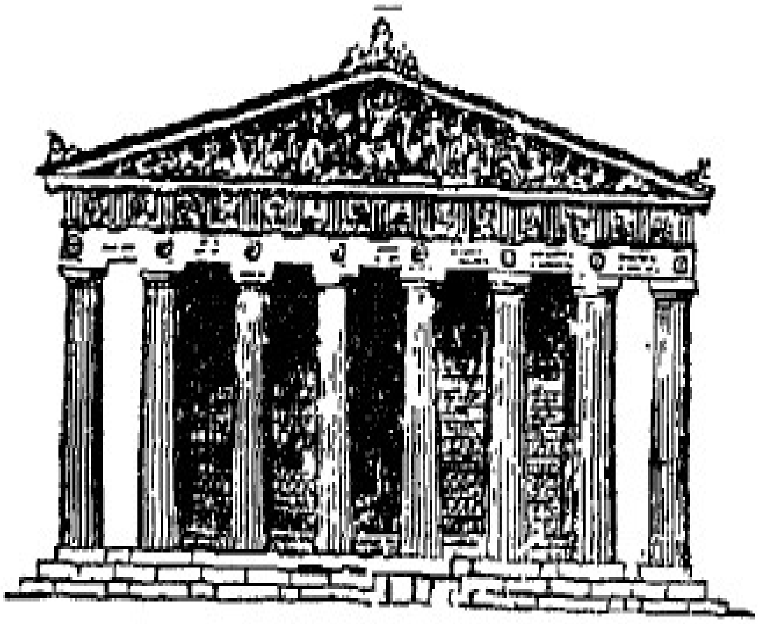
المعابد الإغريقية

المعابد الإغريقية قوامها غرفة مستطيلة لحفظ تمثال الإله محاطة بجدار مرتفع خال من النوافذ وحول هذه الغرفة ممرات أربع تحدها الأعمدة المرمرية الجميلة، وقد تلحق بالمعبد غرفة صغيرة خلف الغرفة المستطيلة مباشرة. وقد اختلف عدد الأعمدة وأوضاعها في المعابد فكان لبعضها عمودان أو أربع في المقدمة ولبعضها ثمانية. أربعة منها أمام المعبد وأربعة منها خلفه وبعضها محاط بعدد من الأعمدة من جميع نواحيه وتختلف عدد

الأعمدة حسب التصميم الأساسي المطلوب.

ولما كانت الجدر خالية من النوافذ وليس لدينا دليل ثابت نرجع إليه في تركيب السقف لذلك كانت إنارة هذه المعابد أمراً يرجحه علماء الآثار بأن بالسقف فتحة مستطيلة يسيل النور منها على التمثال أو أمامه فليست مساحة الباب كافية لإنارة المعبد بحال من الأحوال. وأشهر المعابد الإغريقية هو البارثنون بأثينا المشيد فوق تل الأكروبولس وهو كذلك أشهر مباني القرن الخامس قبل الميلاد والبارثنون محاط بستة وأربعين عموداً ثمانية منها عند المدخل وثمانية في الخلف وصف الباقي على جانبيه.

والبارثنون شكل رقم ٧٠ بناء من الرخام الأبيض الصافي صممه أكتينوس وكاليقراطس بين عام ٤٥٤، ٤٣٨ قبل الميلاد وبه حفر طفقت شهرته الخافقين وهذا الحفر مبين بشكل رقم ٧١ والحفر من عمل (فيدياس والكامن) أعظم مثالي الإغريق ويدل ذلك الحفر على شخصية الحفارين العظيمة وقدرتهما المدهشة وتأثيرهما البارز على معاصريهما ولاحقيهما كذلك.



شكل ٧٠



شكل ٧١

وكانت أحجار البارثنون متلاصقة جداً حتى لا تكاد تعاشيق البناء تستلفت إليها النظر لدقة انطباقها ويرجع ذلك إلى استعمال الكائنات الحديدية التي تربط الأحجار بعضها ببعض.

الطرز الإغريقية

للإغريق ثلاثة طرز هي:

١- الطراز الدوري.

٢- الطراز الأيوني.

٣- الطراز الكورنثي.

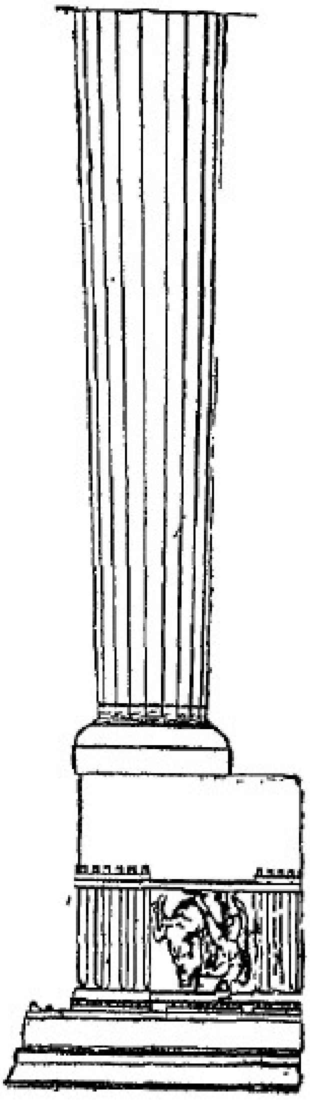
١- الطراز الدوري أو الدوريكي

مبين بشكل رقم ٧٢ ويمثل أحد أركان البارثنون وهو هادئ المظهر رصين معتدل الزخرفة ثابت الخطوط متزن القامة متناسق النسب، ويتكون الطراز الدوري من جزأين أساسيين العامود والكرنيشة الكبرى وللعمود تاج بسيط وليس له قاعدة بل يرتكز على ثلاث درجات (راجع شكل ٧٠) والعامود خشخان عدده أربع وعشرين (وبالخشخان قنوات رأسية تمتد بامتداد العامود ويلتقي أطراف الخشخان بعضها مع بعض في حد رأسي) وتتكون الكرنيشة الكبرى من ثلاث أجزاء الحمّال (العتب) والإفريز ولرفرف.

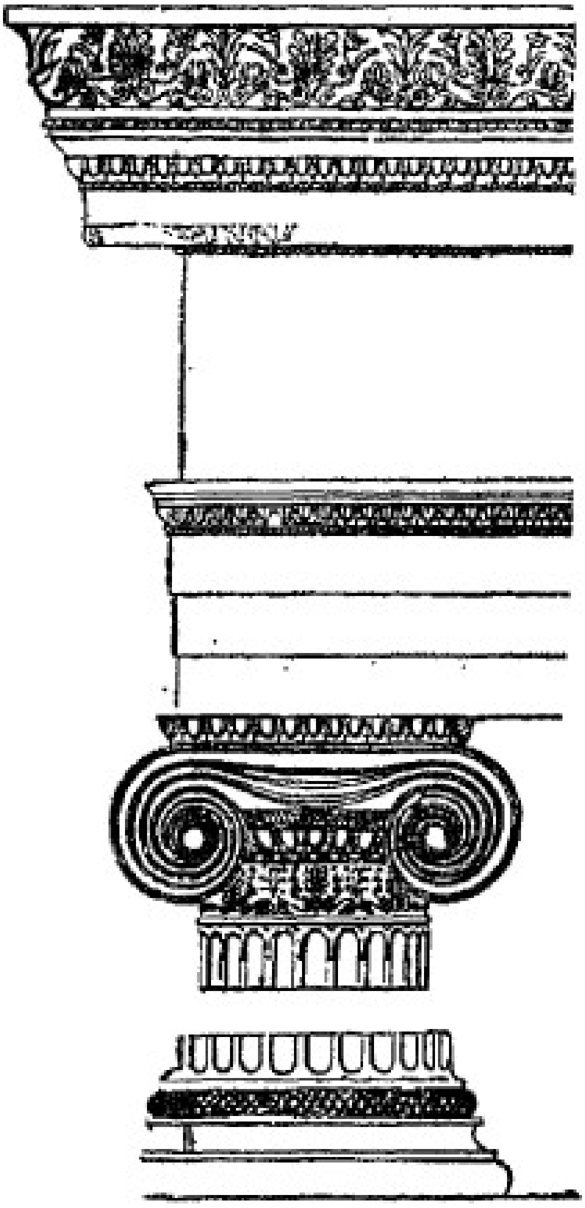
٢- الطراز الأيوني

والطراز الأيوني مبين بشكل رقم ٧٣ يمثل أحد أعمدة الأركشيون

بأثينا وهو جميل المظهر يزيد طوله عن العامود الدوري وللعامود تاج حلزوني يميزه عن غيره وله قاعدة وبه خشخان يتصل بجزء من محيط دائرة العامود الأساسية، ويرتكز أيضاً على ثلاث درجات ولهذا الطراز كرنيشة تشبه في تركيبها الأساسي كرنيشة الطراز الدوري الكبرى لكن عتبه مقسم إلى ثلاثة أقسام وافريزه يختلف عن أفريز الطراز الدوري الذي فيه كوابيل مصفحة من تحت قوالب المعابر بينها فضاء بالبحر وأما الإفريز الأيوني فقد حلى أحياناً بتماثيل بارزة جميلة الحفر وقد يكون الإفريز خلوا منها في أحوال أخرى.



شکل ۷۲



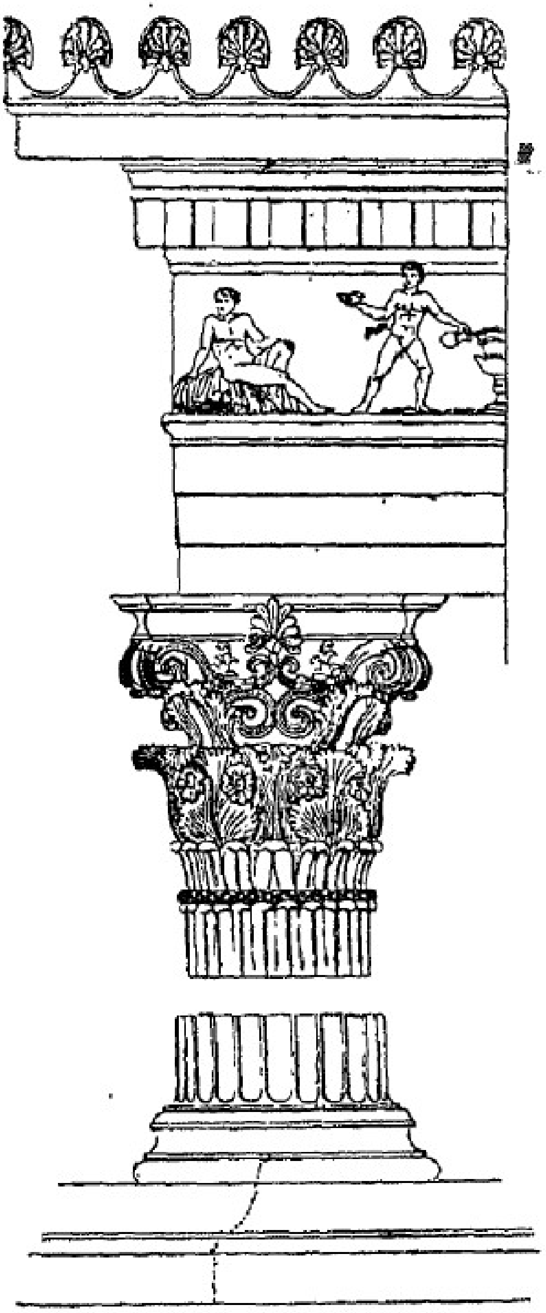
شكل ٧٣

٣- الطراز الكورنثى

لم يستخدم الطراز الكورنثى بكثرة في المباني الإغريقية وأبرز مثل كورنثى عند الإغريق قبر سقراط وشكل رقم ٧٤ يبين أحد أعمدته وهو شبيه بالطراز الأيوني غير أن تاجه مزخرف بورق إلا كنثس وقد يكون التاج من الرخام أو البرنز وببدن عاموده خشخان يحف دائرة العامود الأساسية.

الزخرفة الإغريقية

يطفو جمال اللون في الزخرفة المصرية على كل شيء، لكنه في الزخرفة الإغريقية ثانوي لأن تشكيلها من حيث ارتفاع الأجزاء بعضها عن بعض وجمال انحناء الخطوط وانسجام سريانها واتزان جزل الظل والنور كل ذلك هو النظام الأساسي الذي صممت الزخارف الإغريقية عليه.



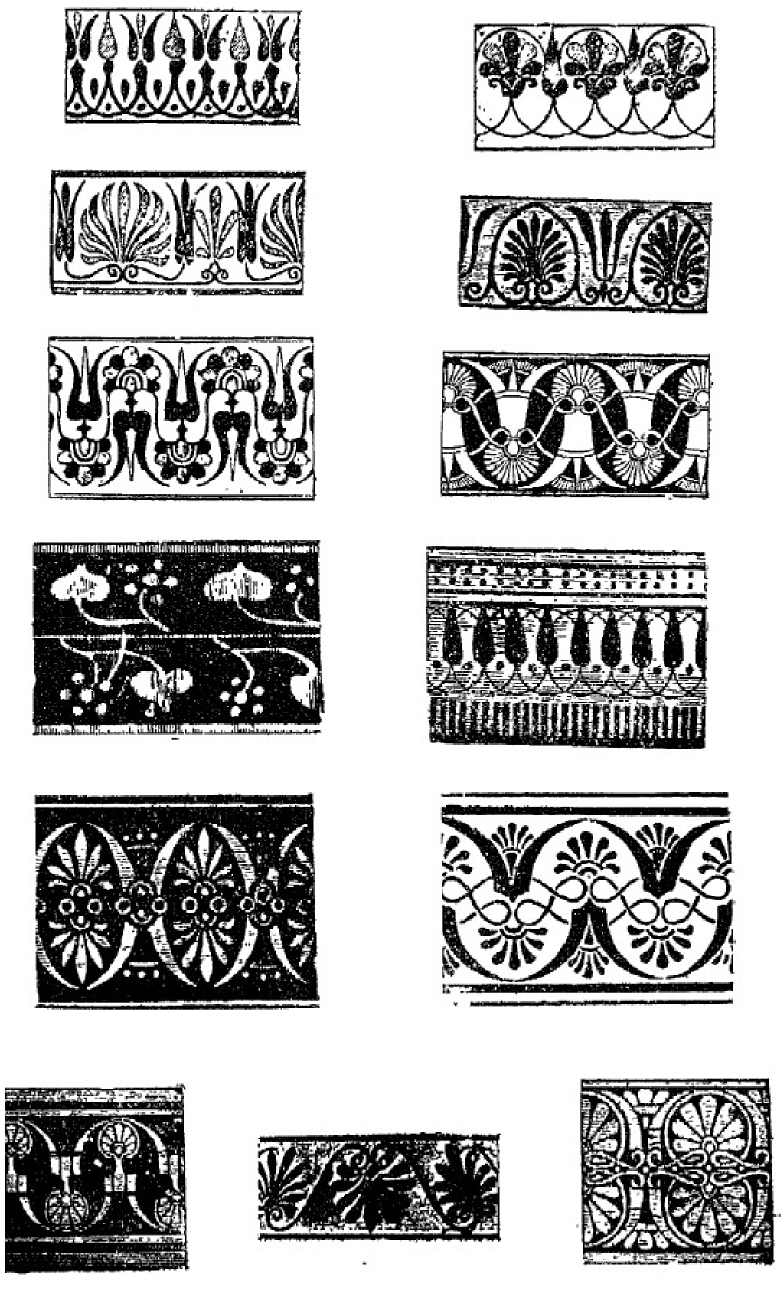
شكل ٧٤

ويظهر أن للإغريق حظا وافراً من السعي ورا مجموعات الزخرفة ورشاقة خطوطها التفصيلية ويرجع ذلك إلى طموحهم لإدراك المثل الأعلى، وربما كان هذا هو السر فيما يبدو في أعمال الإغريق من جدة مستمرة وجمال متجدد وحيوية رصينة.

وقد قصد الإغريق بزخارفهم أن تكون لها أهمية تركيبة أي أنها تستظهر تركيب عماراتهم الأساسي؛ فشكل ٧٦ يبين زخرفة من الأركيتون بأثينا يختلف نوع توقيع الأشكال فيها حسب تشكيل الكرنيشة فاستعمل ورقة المياه والبيضة والحربة في مناسبتين مختلفتين مشكلة كل منهما بما يتفق وانحناء الخط الخارجي، وقد اختلفت تصميم الجزء المسطح منهما تماماً لاختلاف سطحه فاستعملت زهرة الأنثيمون فيه معربة عن الزهرة الأشورية غير أنها نمقت بما يتفق والروح الإغريقية.

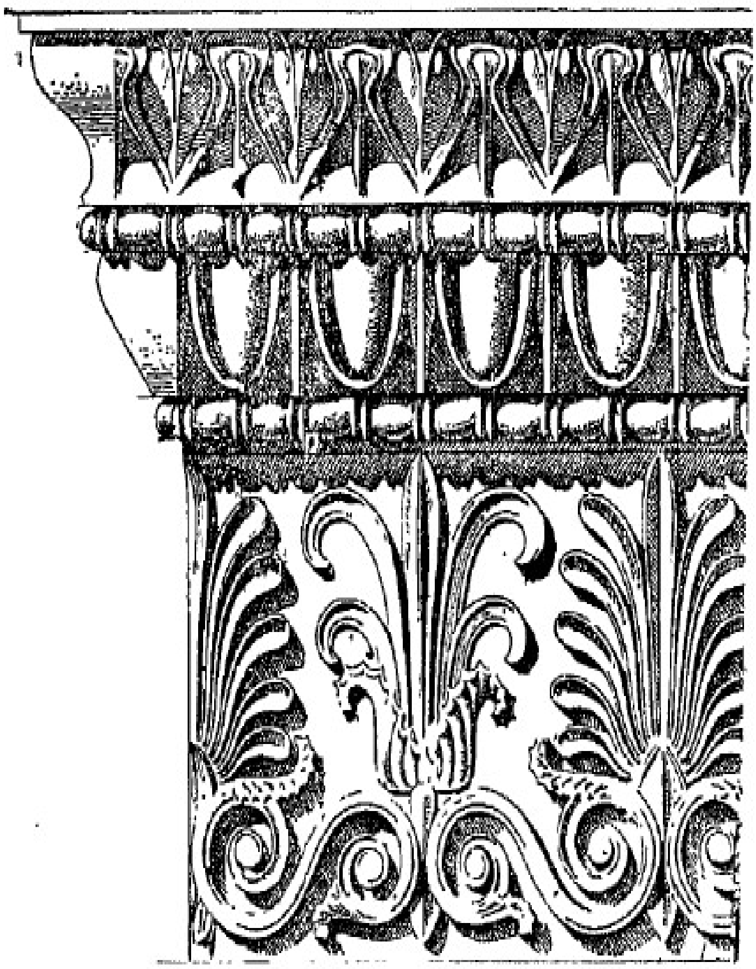
وليس من الضرورية أن تتبع الزخرفة العمود الفقري في كل العمارة، كلا؛ فقد كانت في بعض الأحوال زخرفة لبعض أعضاء المباني الفرعية الصرفة، لكنها كانت تسكن لحكم المنطق السليم من حيث صلتها بالمجموعة أولاً صممت فيه وفي نسب الأجزاء التي ركبت منها؛ فمن المحال أن نجد زخرفة إغريقية جمعت أجزاؤها عفواً، بل يختلف كل جزء منها حسب موضعه في الرسم وأهميته في الكتلة وصلته بالمجموعة. وليست هذه السمات خاصة بالزخارف المعمارية فحسب بل شاعت في جميع أنواعها من نقوش الأواني كمجموعة أشكال رقم ٧٥ أو تصميم مجموعة من الأنثيمون كشكل رقم ٧٧ الذي يبين تصميماً ملوناً لحشوة منقوشة في سقف البارثنون.

وإذا قارنا ذلك بما يبدو في الزخرفة الأشورية من شدة وجفاف وتشابه بين أجزائها وما يبدو في الزخرفة الإغريقية من تناسب الأعضاء مع تباينها لا تضح لنا الفرق في اختلاف طريقتي التفكير.



مجموعة زخارف شكل ٧٥

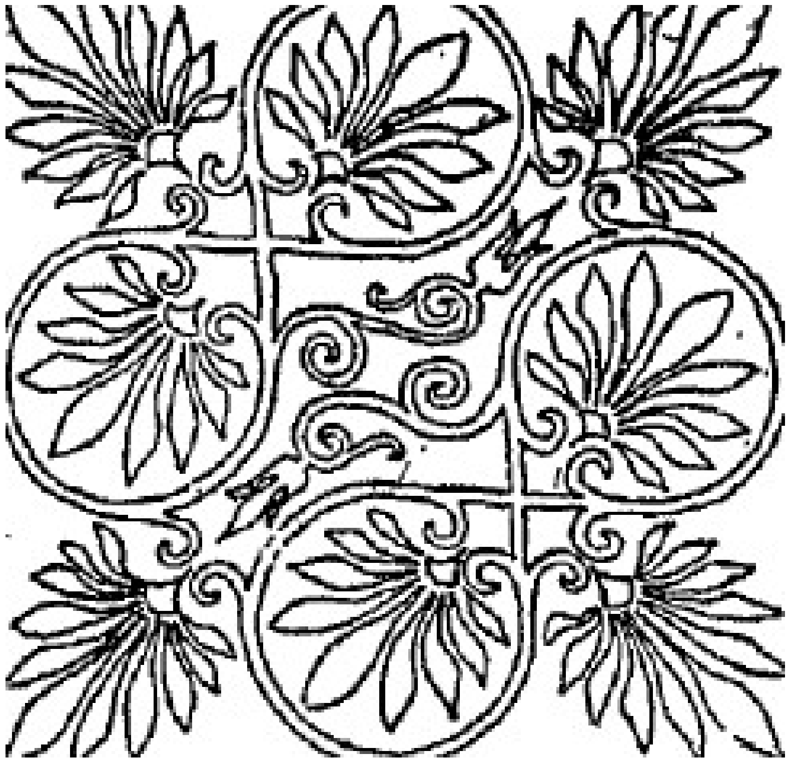
هنالك سمة أخرى لم تفارق الزخرفة الإغريقية تلك هي الصلة الفنية التي تبدو فيها فقد عرف الفنان الإغريقي كيف يبرقش مبناه أو يجري قلمه على سطح جدره بالزخرفة وعرف الفرصة المناسبة لترك بعض أجزاء مبانيه عارية عن كل زخرف، ثم عرف الوسيلة التي يكسب بها أعمالها الرشاقة والحيوية واتزان جزل التصميم بتحفظ ورصانة راجع أشكال ٧٠ و٧١ و٧٢ و٧٣ وتلك أهم المميزات التي سمت بالزخرفة الإغريقية إلى الذروة في مضمار الزخارف جميعاً.



شكل ٧٦

وجماع ما نعلمه عن الزخرفة الإغريقية أنها تنقسم إلى قسمين: الزخرفة المعمارية وجلها زخرفة بارزة أو محفورة ملونة كشكل رقم ٧٦ أو زخرفة أواني الصلصال وكلها بالألوان فقط (راجع مجموعة أشكال ٧٥) وإنا لنكاد نامس الشعور المعماري في زخرفة الزهريات الصلصالية من حيث

تقسيم سطحها العمومي وتصميم بدنها وخطوطها الخارجية كشكلي رقم ٧٨ و٨٠ بيد أننا نلاحظ أيضاً أثر الزخرفة التي ظهرت على الزهريات في المباني وتحكمها في عقل النقاشين قارن بين شكلي ٧٦ و٧٧.



شكل ٧٧

نقش الزهريات

أخذت الصناعة الصلصالية عن الأشوريين بين وكان لصناعة الزهريات شأن عظيم قبل حرب طرواده، واستمر نموها المضطرد حتى أواخر عهد المدنية الإغريقية وكان نموها محلياً في بلاد اليونان. وكانت أهم المراكز التي

تصنع الخزف هما: رودس وميلوس وأثينا وكورينث وانتقلت إلى جنوبي إيطاليا أيضاً.

والصلصال المحروق مع أنه سهل الكسر إلا أنه مادة تدوم آلاف السنين ولا تفني وهذا هو السبب في بقاء الأواني المختلفة النسب دهوراً طويلة منذ عملت إلى يومنا هذا وربما كان حفظها في المقابل من الأسباب المباشرة لدوامها ذلك الوقت الطويل ويرجع تاريخ بعضها إلى القرن السابع قبل الميلاد. ذلك هو الأمد الذي شاع فيه استعمال عجلة الفخار فيه بكثرة.

وقد فضل خزافو الإغريق البساطة والوضوح في تصميم حدود الأواني الخارجية كأشكال ٧٨ و٧٩ و٨٠ وابتعدوا عن التعقيد وتجنبوا الزخارف البارزة واتخذوا البساطة ديدناً وهذا هو السر الذي يفسر تفضيلهم استعمال الأحمر والأسود من الألوان لنقش الزهريات لأنها من أثبت الألوان على الفخار مع استعمال الألوان الأخرى في مناسبات نادرة في كل الصور التي سبقت حكم الاسكندر المقدوني ثم شاع إبان حكمه استعمال الألوان المختلفة الخلابة. فكانت ألوانهم الصلصالية بسيطة رصينة، أما المعمارية فاستعمل فيها القرمزي وأنواع الأزرق والأخضر أو الذهب اللامع.



شكل ٧٨



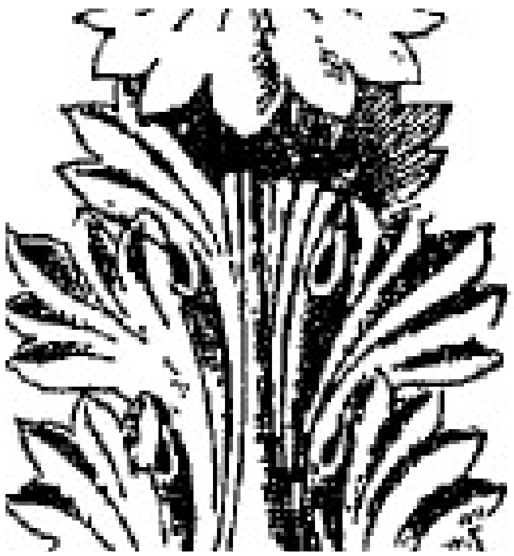
شکل ۷۹



شکل ۸۰

مميزات الزخرفة الإغريقية

تمتاز الزخرفة الإغريقية بما يبدو فيها من الرقة ودمائه المظهر ومنها اشتقت جميع الزخارف الأوربية اللاحقة. وقد شغلت ورقة الأكنشس وحلزوم الأكنشس مكاناً هاماً في الزخرفة الإغريقية، وتنمو شجيرات الأكنشس في جنوبي أوروبا ومن أوراقها اشتقت الزخرفة وحفرت ورقة الأكنشس الإغريقية على الرخام وكان قطاعها على شكل حرف ٧ وبابتداء تقاسيم الورقة عيون عائرة وتقاسيمها مستطيلة محدبة النهاية كشكل رقم ٨١ بخلاف الأكنشس الرومانية فإنها مفرطحة الأطراف عريضة مسطحة يتجلى جمالها في تاج العامود الكورنثى (راجع شكل رقم ٧٤) واستعملت كذلك في شرفات المعابد الإغريقية كما توجت ورقة الأكنشس الأعمدة المحيطة بقبر سقراط.



شكل ٨١

واتخذ الإغريق الأنثيمون (كشكلي رقم ٧٦ و٧٧) عن الأشوريين بعد تحريف بسيط يتفق والذوق الإغريقي، ولم يتخذ في عالم الفن نظير التماثيل الإغريقية وفي اعتقاد الكثيرين أن العالم لم ينجب من يضارع فيدياس بعد.

ويمكن تقسيم التماثيل كالآتي:

تماثيل معمارية منها ما حفر في الأفاريز المختلفة (كشكل رقم ٧١) ومنها ما عمل لتزيين (فرانطونات) الأسقف الجملونية (كشكل رقم ٧٠) ومنها تماثيل مستقلة فردية كما تقدم في (شكلي ٦٨ و٦٩) أو مجمعة بصيغة روائية تمثيلية كمجموعة الأكون شكل رقم ٨٢ التي تبين لا كون كاهن أبوللو عندما داهمته حيتان كبيرتان ظهرتا عائمتين على سطح الماء فعبرتا الشاطئ فجأة والتفتا حول الكاهن وولديه ثم أوردتهما موارد التهلكة.

وقد لون الإغريق مبانيهم من الخارج وجملوها بزخارف تتألق ألوانها في ساعات النهار المختلفة ولم يفرقوا في ذلك بين المباني التي بنيت من الطوب أو الرخام وكان ما فيها من حفر بالغ في الدقة مصقول السطح رصين المظهر ينم عن الذوق السليم والحذق الفني المدهش.

نقش الإغريق مبانيهم واستعلموا زهرة الأنثيمون أو لسان الحمل الإغريقية (راجع شكل ٧٦) مفردة أو مجمعة كبعض أشكال مجمعة رقم ٧٥ وهي تختلف عن نظيرتها الأشورية (راجع شكل ٦٥) فقد تكون أوراقها مدببة وغير مقسمة والإغريقية أجمل تكويناً وأرشق مظهراً واستعملت على الخزف بكثرة، وقد تتبادل مع براعمها أحياناً كما يتبادل

الأنثيمون الأشورية سواء بسواء.



شكل ٨٢

واستعملت حلزونات متفرعة من ورق الأكنثس في الحفر على الرخام بكثرة واستخدام اليونان أشكالاً هندسية عديدة في مناسبات متباينة ومعظمها متداخل الأجزاء متناسب التكوين وأصدق مثل على ذلك الزخرفة المشتبكة في قاعدة العامود الأيوني (راجع شكل ٧٣).

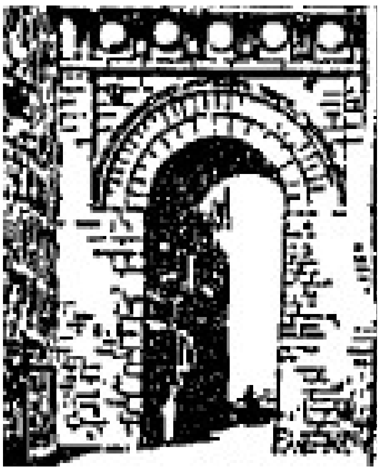
وقد عم استعمال الأحمر الهندي في المدة التي تقع قبل حرب طرواده مع الأصفر الأهرة وتشابهت في ذلك ألوان النقش والقيشاني وعندما تقدمت بهم المدنية استعمل الأحمر الزنجفر والأزرق اللازردي والأزرق السماوي الصافي والأصفر المائل إلى الحمرة والذهب وأما الأخضر فكان استعماله مقصوراً على مناسبات قليلة جداً وكل هذه الألوان عمت في واجهات المباني واستمر استعمال الأحمر الهندي مع البني والذهب والأسود داخل المباني واستعمل الأخضر نادراً وعند ما غزوا مصر استقدموا معهم اللونين القرنفلي والبنفسجي وفي المتحف المصري ومخلفات آثارهم بمتحف الإسكندرية أمثلة كثيرة تشهد لهم بذلك.

الفن الروماني

منشأ الفن الروماني

الفن الروماني وليد الفن الأترسكي والفن الإغريقي معاً. أما الأترسكيون فهم قوم نزحوا من آسيا الصغرى وقطنوا الإقليم المسمى أتريريا (يطلق هذا الاسم على إقليم تسكانيا الحالي بإيطاليا وعاصمته فلورنس) ويقع بين نهر التيبر وجبال الأتينين والبحر التيراني.

ولقد ترك هؤلاء القوم آثاراً تدل على حذق هندسة البناء، ومما لا ريب فيه أن الفضل في شيوع استعمال للقباب والأقواس يرجع للأترسكيين كما يبين لنا شكل رقم ٨٣ ففيه عقداً من السور الأتراسكى القديم، وقد سمى عقد أغسطس بيروجيا، وذلك لأن أغسطس أضاف الأفريز المبنى بأعلى العقد.



شكل ٨٣

ولما فتح الرومان بلاد الإغريق عام ١٤٦ ق.م رأوا أمامهم الآثار الإغريقية العظيمة التي كانت ذخراً فنياً قنع الرومان بالاقتباس منه كما تشهد بذلك مبانيهم. وأما أنواع الأعمدة التي استعملوها هي بعينها التي استعملها الإغريق ولكن بتصرف يدل على أثر هذا الاقتباس.

وعندما بزغت شمس القرن الأول قبل الميلاد ظهرت أقدم الآثار الرومانية المؤرخة في الوجود وظلت روما تبتدع المنشآت العظيمة حتى أواخر القرن الثالث بعد الميلاد، حيث دب دبيب الفوضى والانحلال بين ربوع الإمبراطورية الرومانية وهب على إيطاليا نسيم الفن البيزنطي من الشرق وبدأ يؤثر على الممالك التي كانت ملكاً للإمبراطورية الرومانية.

المناخ:

يختلف مناخ إيطاليا حسب المناطق الطبيعية التي انقسمت إليها؛ فلجنوبها مناخ معتدل دافئ ووسطها لطيف مشمس ويشبه جو شمالها مناخ أواسط أوروبا من حيث تطرفه في الحرارة والبرودة.

وكان لاختلاف الجو أثره البين على الفن في شبه الجزيرة هذه كما كان له أثره في المقاطعات المختلفة التي سادت روما عليها وكانت تمتد من شمالي إفريقيا جنوباً إلى انجلترا شمالاً وكان لترامي أطراف هذه الأقاليم أثره على الفن والعمارة ومع ذلك فقد كان الطابع الروماني فيها قوياً ظاهراً.

الديانة

كانت الديانة الرومانية جزءاً من دستور الدولة مع أنها أخذت طقوسها الدينية عن الإغريق كما اتخذ الرومان آلهة الإغريق بعد تسميتها

بأسماء لاتينية.

وأما الإمبراطور فقد أدعى تسلمه الأمر الإلهي، فوجب إذا أن يكون الرأس العاملة في البانثيون ويجب كذلك أن تدين له سائر شعوب المستعمرات المترامية الأطراف.

ولم يكن للشعور الديني في نفوس الرومان ذات المنزلة التي كانت له عند الإغريق وكان كل عمل الكهنة محصوراً في العناية بالمعابد وتقديم الضحايا للآلهة جميعاً. ولقد عظم الرومان أسلافهم وعبدوهم وكان للآلهة فوستا أعظم درجات القداسة وقدمت باسمها أفخم التضحيات.

ولم تكن الديانة هي الرابطة الأساسية بين الشعوب المختلفة التي خفق فوق ربوعها العلم الروماني القديم بل كان للإمبراطور مركزه الحكومي الذي هيمن به وسيطر باسمه على كل شيء في الإمبراطورية الواسعة الأرجاء.

والرومان مدنيون بطبيعتهم، ولهذا لم تكن المعابد مبانيهم الأساسية كما كانت عند الإغريق بل كان للرومان مباني عامة هي المقياس الحيوي لعظمة الرومان وعزة الإمبراطورية.

نبذة في الحوادث الاجتماعية والتاريخية

شابهت حكومة الرومان حكومة الإغريق فارتبطت بالمعاهدات في مبدأ الأمر حتى استقام لها السلطان وكان على رأسها ملوك منتخبون (من عام ٧٥٠: ٥٠٠ ق.م) تساعدهم جمعية شعبية ثم تحولت إلى جمهورية في فجر القرن الخامس قبل الميلاد.

وعندما غلب بومباي في موقعة فرساليا بقى يوليوس قيصر بلا منافس

لكنه عندما قتل عام ٤٤ ق.م دبت الفوضى ثم انحصر الحكم بعد ذلك في مارك أنطونيوس وأكتافيوس (ابن عم يوليو قيصر) وأميل لبيدوس الذي ناوؤا بروتس وكاسياس وأتباعهم وغلبوهم على أمرهم. ولما انتصر أوكتافيوس على مارك أنطونيوس شعر بوجوب إنشاء حكومة مركزية للمقاطعات البعيدة المترامية الأطراف التي نشأت عند تكوين الإمبراطورية وفي عام ٢٧ ق.م تسمى أوكتافيوس باسم الإمبراطور أغسطس واستعمل أغسطس كنية لأباطرة الرومان من بعد.

وكان عصر أغسطس هذا من أزهى عصور المدنية الرومانية، فانتعشت الفنون جميعاً من تحرير ونحت وموسيقى ورقص بدليل أن عهد أغسطس سطع نوره على روما وهي مدينة مبنية بالآجر ثم تقلص ظله عنها وهي حافلة بالفن. أحجارها من المرمر الملون وحيطانها منمنمة بالنقوش الفخمة وأرضها تلمع بالفسيفساء المذهب الجميل.

ولما مات أغسطس عام ١٤ بعد الميلاد عقبه لفيف من الأباطرة أشهرهم نيرون (٥٤ – ٦٩) وتراجان (٩٨ – ١١٧) وهدر يان (١١٧ – ١٣٨) وسبتموس سيفراس (١٩٢ – ٢١١) وكاركلا (٢١١ – ٢٢٧) ودقلديانوس (٢٤٨ – ٣٠٥) بعد الميلاد.

وتجلت حياة الرومان الاجتماعية في منشآتهم المدنية كساحات اللعب والسباق والحمامات الرومانية الذائعة الصيت والمدرجات الرخامية وملاهي التمثيل ومسارح المصارعة والمحاكم والمعابد الحكومية والخصوصية التي أنشئت في المنازل لإقامة الشعائر الدينية العائلية.

وبالرغم عن تنوع مطالب البيئات المختلفة التي قطنت روما فقد كانت الطاعة لأولي الأمر هي الأساس الذي شيد عليه حكم الحكومة بين أفرادها وكمان للوالد على أولاده حق الطاعة العمياء ومن ثم كانت القوانين والأنظمة سهلة التنفيذ.

مدة الفن الروماني

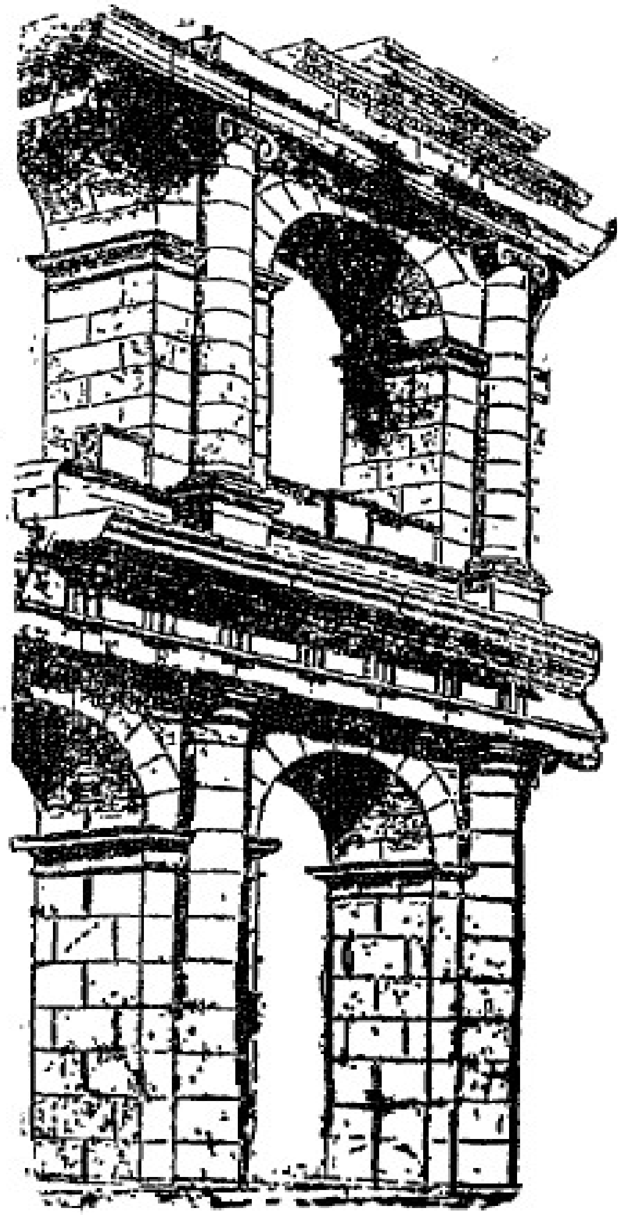
يبدأ الفن الروماني حوالي سنة ١٠٠ ق.م ثم أخذ في الفناء سنة ٣٠٠ بعد الميلاد أي أن مدته أربعة قرون تقريباً.

الأصقاع التي بها الآثار الرومانية

توجد تلك الآثار في إيطاليا وشمال أفريقيا وسوريا وبلاد الغال (فرنسا) وأسبانيا وألمانيا وانجلترا.

مميزات الفن الروماني

تمتاز المباني:- بفخامة جدرانها وضخامة واتساع حجراتها وشيوع استعمال الزخرفة فيها.



شكل ٨٤

ملهى مارسلس (١٣:٢٣ ق.م)

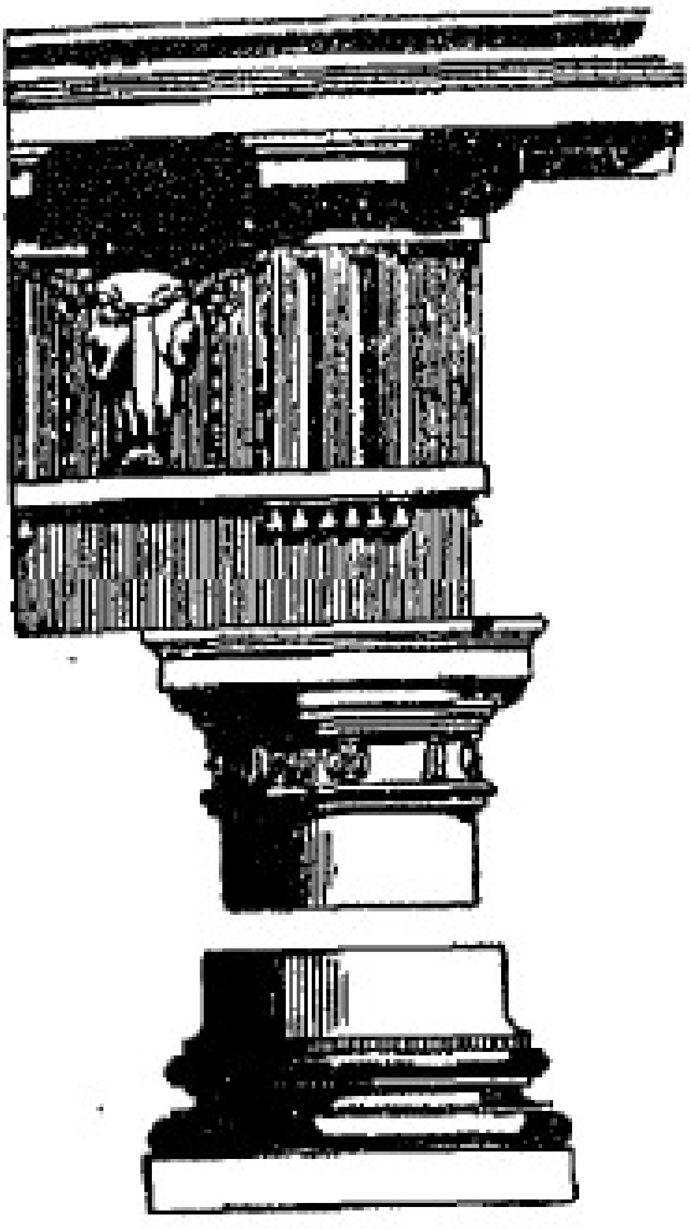
وقد استعمل الرومان نفس أنواع الأعمدة التي استعملها الإغريق مع تغيير نسبها وأضافوا بينها الأقواس التي لم تكن عند الإغريق من قبل وكان أثرها عميقاً في عصر النهضة في أوروبا فكانت الآثار الرومانية في نظرهم أثمن ما ابتكر العقل الإنساني من فن جميل وكانت مجاراتها لذلك أمر محتوم.

ولقد أقيمت الأعمدة في الغالب بعضها فوق بعض فكان العمود الأيوني فوق العمود الدوري، كما كان الحال عند الرومان في ملهى مارسلس (من ٢٣:١٣ ق.م) شكل ٨٤ وقد يكون فوقهما الكورنثى كما كان الكوليسيوم. وكان الكورنثى أكثر من غيره شيوعاً.

الطرز الرومانية

١- الطراز الدوري

ويختلف بنوعيه (الدنتيكيولار والموتيوليار) في نسبهما اختلافاً بيناً عن العمود الدوري الإغريقي فلكل منهما قاعدة لم تكن في العمود الدوري الإغريقي وأما تاجه فبه رقبة ملساء مستديرة محلاة بزخارف على شكل زهيرات بارزة تحتها طوق مستدير ينتهي بسدابة، وكذلك زين الإفريز بأشكال مأخوذة عن هياكل رؤوس الثيران كما هو مبين بالشكل ٨٥ وللكورنيش أسنان كما يرى في الشكل المذكور.



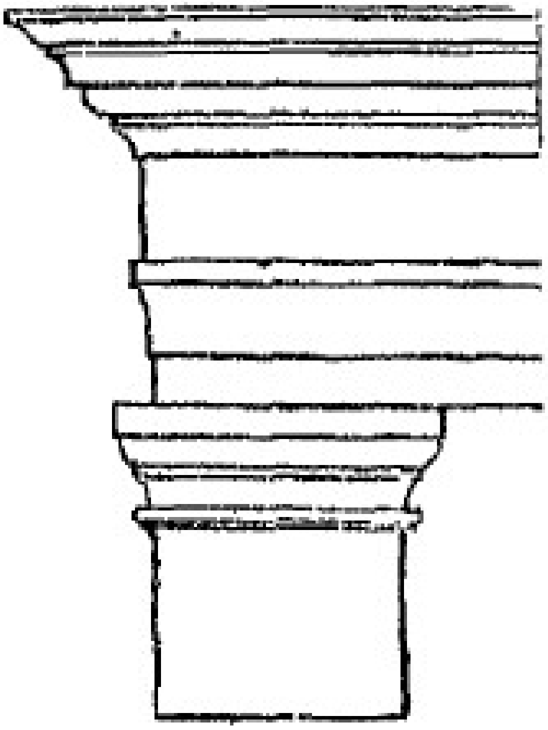
شکل ۸۵

وعلى العموم فبمقارنة العمود الدوري الإغريقي وما يحمله من العتب والإفريز والرفرف وبما يحمله العمود الروماني من نفس الأجزاء السابقة لتبين البون الشاسع بين طريقتي البناء والنسب.

وأهم المباني الرومانية التي استعمل فيها العمود الدوري هو معبد هرقل كما استعمل في غيره في المشهور من المباني الرومانية.

٢- الطراز التسكاني

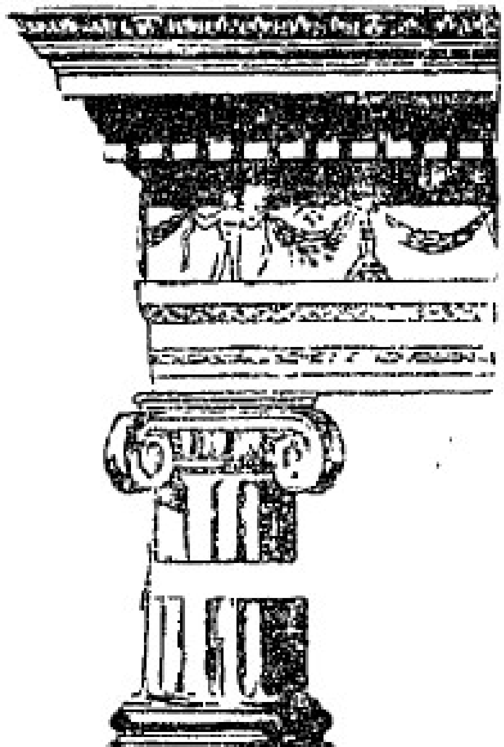
هو العمود الدوري لكنه بسيط عار من كل زخرف وحلية رأيناها في العمود الدوري وأمثلته قليلة جداً كشكل رقم ٨٦.



شكل ٨٦

٣- الطراز الأيوني

ويختلف اختلافاً بسيطاً عن نظيره في العصر الإغريقي وذلك بمقارنة الكرنيشة الكبرى في العمود الأيونيكي الكبرى في العمود الأيونيكي الإغريقي بنظيرتها في العمود الروماني ..وكذلك نجد أن الحلية التي تربط بكرتي تاج العمود الإغريقي منحنية (راجع شكل ٧٣) بينما هي في العمود الروماني مستقيمة كما هو مبين بشكل رقم ٨٧. أما الرفرف فله أسنان في الطراز الروماني وزين بأشكال زخرفية لم تكن في نظيره من قبل.



شكل ٨٧

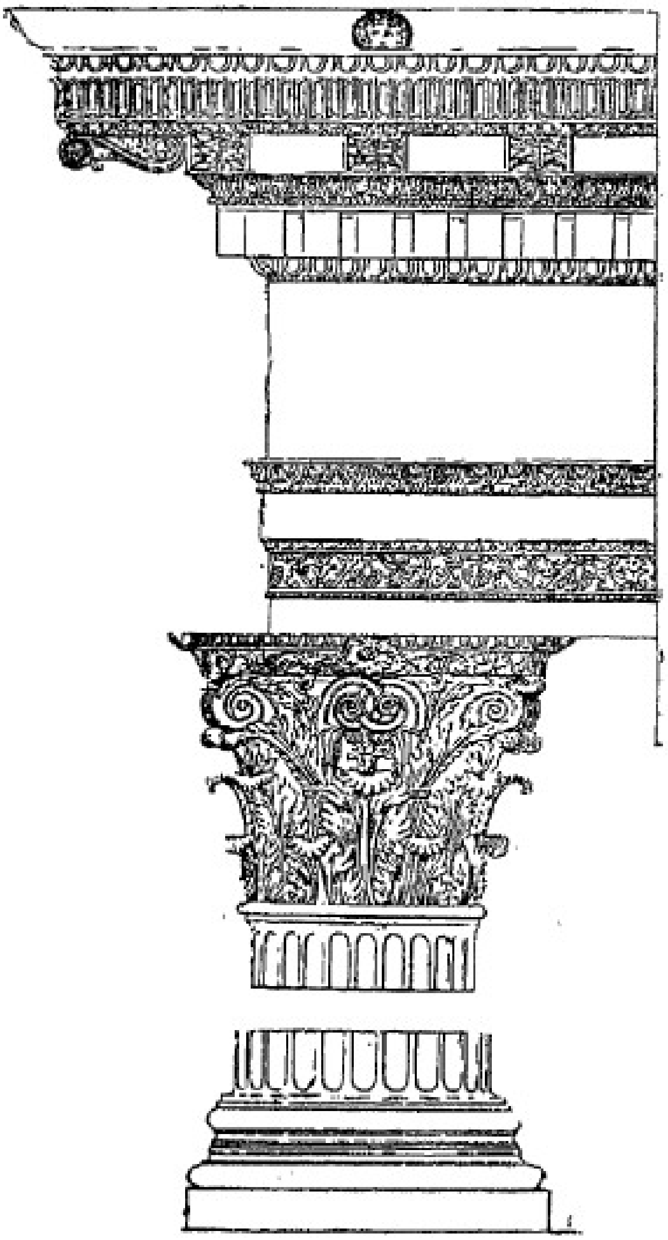
٤- الطراز الكورنثى

والعامود الكورنثى شكل ٨٨ هو أحب الأعمدة إلى الرومان وكثيراً ما استعمل في البناء وهو إغريقي الأصل. وعندما ابتدع الإغريق العمود الكورنثى كان تاجه مصنوعاً من النحاس للزينة والزخرفة وما لبث الإغريق أن استساغوا جماله فأوجدوا له نظاماً جديداً في فن البناء يعرف اليوم بالطراز الكورنثى.

ويتكون التاج من صفين من أوراق الأكنش البديعة التي نمقت بمهارة فائقة ويعلو هذه الأوراق حلزون ملتو حول نفسه كشكل ٨٨ الذي يبين الطراز مأخوذاً من معبد جوبيتر ستاثار وقاعدة العمود مربعة الشكل وله خشخان أو قنوات بها عصى مستديرة صغيرة قد تصل إلى ثلث العمود.

والعتب والكورنيش بهما حلايا مختلفة، وأما الجزء الذي بينهما فأملس (خال من الزخرفة).

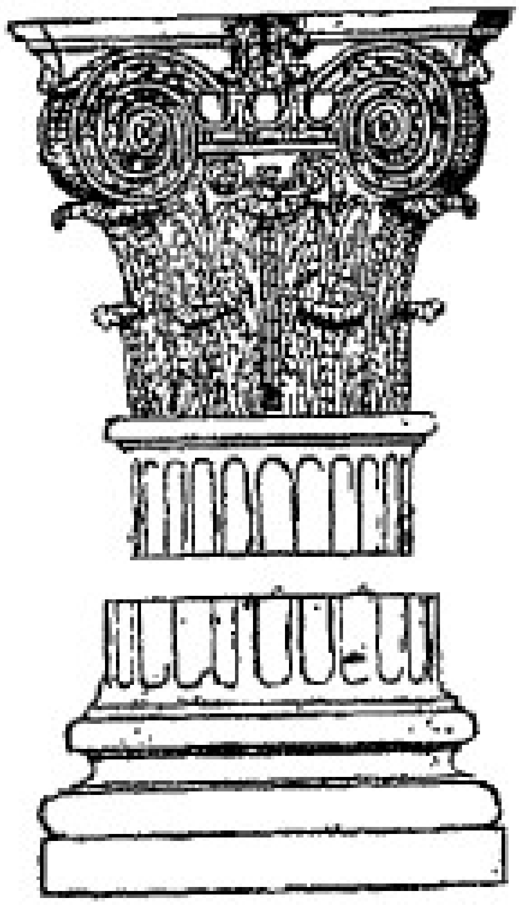
وأهم المباني الكورنثية هو معبد البانثيون بروما.



شكل ٨٨

٥- الطراز المركب (الكومبوسيت)

هو بدعة الرومان الذي اشتق من الطرازين الكورنثى والأيونيكي معاً فجزؤه العلوي يشبه العمود الأيونيكي وجزؤه السفلي يشبه العمود الكورنثى ومزج التاج الأيونيكي والكورنثى معاً فكونا الطراز المركب المبين بشكل رقم ٨٩.



شكل ٨٩

المباني العامة

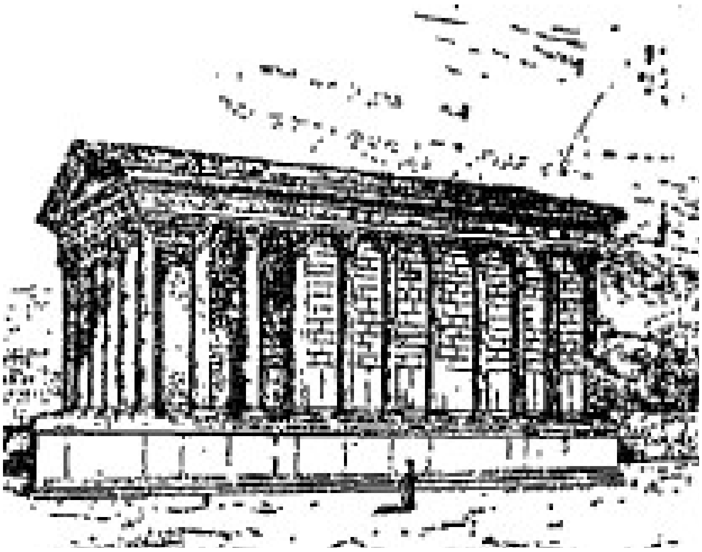
تطلق على المعابد والحمامات ودور التمثيل وغيرها وكان للمدة الرومانية ميادين فسيحة محاطة بمباني عامة تكون الأعمدة والأقواس واجهتها.

المعابد الرومانية

كانت المعابد إما مستطيلة أو مستديرة.

والمعابد المستطيلة أكثرها شيوعاً وكانت الأعمدة التي تحيط بها ملتصقة بالجدران ما عدا أعمدة المدخل بخلاف المعابد الإغريقية التي كانت منفصلة تمام الانفصال عن الجدران كمعبد البارثنون بأثينا.

وكان للمعابد الرومانية مدخل فسيح به عدد من الأعمدة والمعابد الرومانية ترتفع على سفل له سلم من ناحية المدخل فقط كمعبد نيميه الذي شيد في السنة الرابعة عشر قبل الميلاد مبنياً بشكل رقم ٩٠ وأما المعابد الإغريقية فكانت عكس ذلك ترتفع فوق درجات تحيط بها من جهاتها الأربع (راجع شكل ٧٠) ولا شك أن تصميم المعابد الإغريقية أكثر أحكاماً وبساطة من المعابد الرومانية.



شكل ٩٠

وخير مثال نسوقه للمعابد المستديرة هو معبد البانثيون بروما الذي يرجع تاريخ تأسيسه إلى سنة ١٢٠ ق.م في عهد هدريان، ولهذا البناء قبة عظيمة من الخرسانة قطرها ٤٣,٣١ متراً وارتفاعها يقرب من خمسين متراً عن سطح الأرض وفي أعلى القبة عين يسيل منها النور وما يزال البناء جميعه حافظاً لشكله الأصلي حتى اليوم.

الحمامات الرومانية

كانت عديدة وهي مثال حي لما كان عليه الرومان من المدنية والحضارة كذا دور تمثيلهم. وقد كشف عن عدد من هذه الحمامات في المدن الأثرية بفرنسا. وما تزال أنقاض بعضها باقية إلى اليوم في نواحي الإمبراطورية الفسيحة.

وأما الحمامات في روما فكانت أكثر اتساعاً حمامات الإمبراطور دقلديانوس والإمبراطور كراكلا وكانت تحتوي عادة على:

(١) الحمام الساخن وبه المغطس.

(٢) مكان للاستخدام بالماء البارد.

(٣) مكان للألعاب الرياضية.

(٤) بهو للمطالعة.

ويلاحظ في هذه الحمامات أنها كانت منتظمة كثيرة الضوء بها أفران تحت الأرض تشع منها الحرارة والبخار ويصل الماء الدافئ منها إلى محال الاستحمام.

أقواس النصر

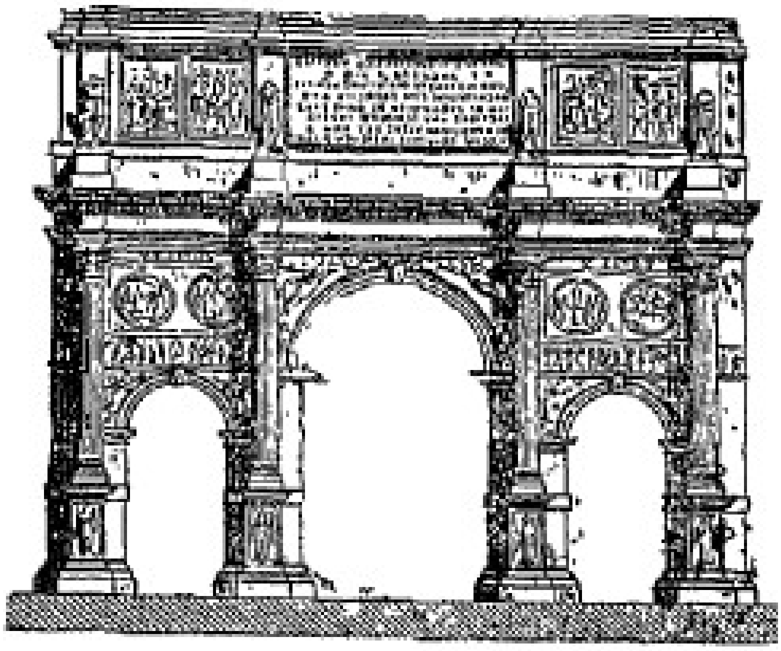
وهي مبان مستطيلة الشكل بها ثلاث أقواس على شكل أنصاف دوائر وسقفها قبو على شكل نصف أسطوانة ويزيد سعة القوس الأوسط عن سعة القوسين الجانبين.

الغرض من إقامة هذه الأقواس.

أقام الرومان هذه الأقواس تخليداً لذكرى انتصارات أباطرتهم (قياصرهم) في الحروب المختلفة ولهذا نقش عليها ما يدل على هذه الانتصارات بنقوش بارزة في الواجهات. وللأعمدة كراسي مرتفعة وكثيراً ما تكون على الطراز الكورنثى.

ومن أقواس النصر الشهيرة الموجودة بروما قوس الإمبراطور الروماني

تيتس الذي امتاز بنقوشه البديعة. وكذا قوس النصر المقام للإمبراطور قسطنطين مبيناً بشكل رقم ٩١.



شكل ٩١

النقش الروماني

الطرق التي استخدمت للنقش ثلاث:-

(١) تطعيم قشرة من الرخام بأخرى.

(٢) الطلاء بالدهان العادي.

(٣) دهان الغراء.

في قصور الأغنياء والحمامات والمعابد كان الجزء الأسفل على الأقل محلي بقطع من المرمر المجزع المتشابه في اتجاه اليافه كي يحدث وضعه هذا تماثلاً واتزاناً بين ألوانه المختلفة.

والأرجح أن الرومان اقتبسوا ذلك عن الأشوريين والبابليين الذي كان لهم فضل السبق في استعماله بمهارة فائقة. فكان على ضفة نهر التيبر مصنع خاص لقطع المرمر وتشكيله، فكان طلب الرخام كثيراً وموفرواً إذ هو مادة الأعمدة ومادة البلاط والأسفال، ومادة تغطية المباني على تعدد أنواعها.

ومن الأمور المحزنة اختفاء المراسيم الإمبراطورية القديمة التي سطرت على الرخام والتي استعلمت في المباني إبان العصور الوسطى، وفي عهد النهضة كذلك.

الزخرفة الرومانية ومميزاتها

اقتبست معظم الزخرفة الرومانية عن اليونانيين مع تغيير يتفق مع الزمن والبيئة. كما استعملت ورقة الأكنثس في الزخارف الحلزونية، وفي تاجي العمود الكورنثى (راجع شكل ٨٨) والعامود المركب (راجع شكل ٨٩).

والزخرفة الرومانية تتركب عادة من حلزون متفرع محلي بورقة الأكنثس ثم ينتهي بزهرة مستديرة الشكل تقريباً. ولقد كان الرومان معتدلين في استعمال الزخرفة في بادئ الأمر في مبانيهم، ولكنهم ما لبثوا أن أفرطوا في استعمالها فيما بعد.

أهم مميزات الزخرفة الرومانية

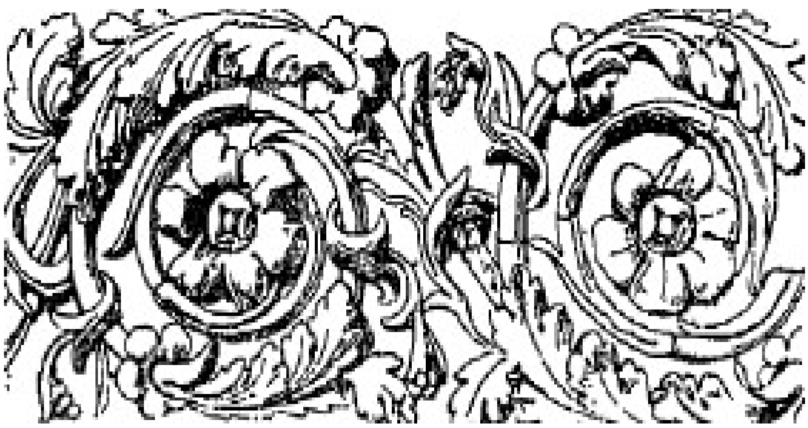
(١) أوراق الأكنثس الرأسية الرأسية (راجع أشكال ٨٨ و٨٩) والحلزونية كشكل رقم ٩٢

(٢) خطوط مموجة مزخرفة تخرج من أجسام آدمية شكل رقم ٩٣

(٣) حيوانات خيالية بجانبها شكل رقم ٩٣

(٤) زخرفة من الهيكل العظمي لرؤوس الثيران، شكل رقم ٩٤ (راجع شكل ٨٥).

أوراق الأكنش الحلزونية

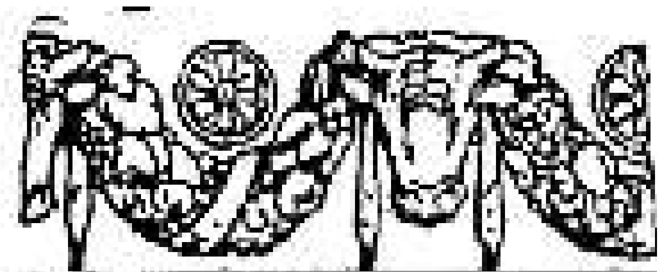


شكل ٩٢



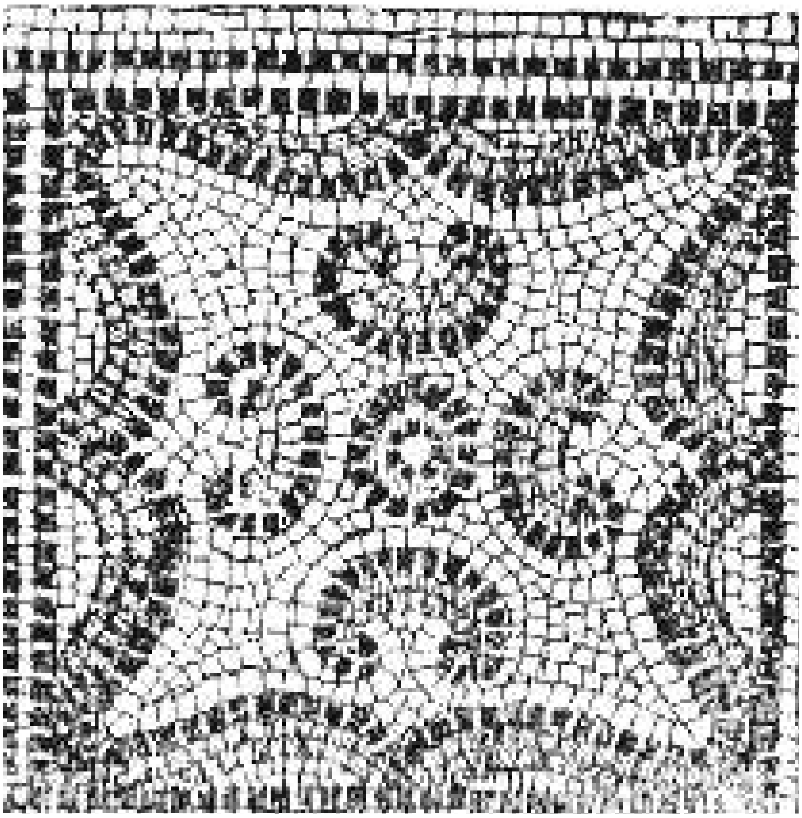
شكل ٩٣

زخرفة من الهيكل العظمي لرؤوس الثيران



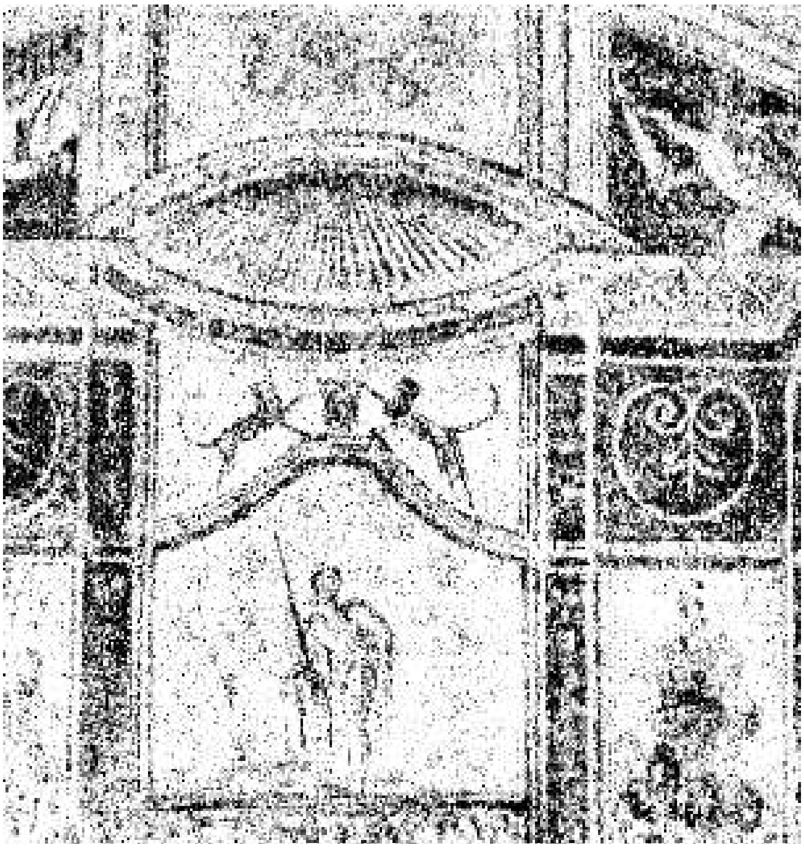
شكل ٩٤

(٥) تغطية الجدران التي بنيت بالمونة أما بالرخام الملون أو الجبس المزخرفين أو بالفسيفساء كشكل رقم ٩٥.



شكل ٩٥

(٦) النقش بالألوان على الجدران المغطاة حديثاً وفي بعض الأحيان تتمشى الألوان جنباً إلى جنب مع النقوش البارزة المصنوعة من الجبس أو الرخام البارز المحفور كشكل رقم ٩٦ الذي يبين نقشاً ملوناً، وحفراً بارزاً من قبر أنيسلي يوماً.



شكل ٩٦

يستنتج مما تقدم أن الرومانيين أخذوا كثيراً من فنونهم وزخارفهم عن الإغريق، وفنونهم بحاجة إلى الكمال والبساطة والإتقان في عمل النماذج النهائية (وتشطيبها) فينقصها كثيراً من المميزات التي سمت بالفن الإغريقي إلى أسمى الدرجات.

مقارنة بين التفاصيل المعمارية الإغريقية والرومانية

الكرانيش الإغريقية

توقف تصميم الإغريق على جمال الحد الخارجي للكرانيش التي تكاد تكون مخروطية القطاع الجانبي مزخرفة في الغالب بزخارف بلغت من رقة الحفر فيها أنها لا تؤثر في جمال الشكل العمومي بل تزيده جمالاً، ولا تؤثر في مظهره العام. وكانت كلها من الرخام الأبيض الجميل، حادة القطع (راجع رسومات الطرز).

وأما نواة الكرنيشة فقد قدمت في جميع عمق الرفرف وأما الكوابيل فكانت دائماً أفقية إلا على جانبي الباب فكانت رأسية فقط.

الكرانيش الرومانية

توقف تصميم الرومان على الإكثار من الحفر خلاف الإغريق، وكانت قطاعات الحلايا أجزاء من دوائر حقيقية، وحل حب التظاهر بالثراء محل الرقة والبساطة، وقد غطيت جميع أجزاء الرفرف بالزخارف المنقوشة الملونة التي خلت من الرقة، ويرجع ذلك إلى استعمال المواد الرخيصة في بعض الأحيان كالأحجار الرملية (راجع رسومات الطرز).

وينتهي نواة الكرنيش بسنة أسفلها وقد استعملت الكوابيل رأسية، وكذلك استعملت في مفتاح العقد وغيرها من المناسبات رأسية الوضع أيضاً.

الزخارف الإغريقية

لم يخلق بعد من يستطيع منافسة الإغريق في صناعة التماثيل الفردية

(راجع شكلي ٦٨، ٦٩) أو التي أنشئت جماعات (راجع شكل ٨٢) أو تلك التي ابتدعت لتزيين العمائر المختلفة كما كان الحال في تماثيل فرنتون وافريز البارثنون والرأي الراجح أن بعض أجزاء المباني لون بعناية برخام أو أسمنت مسحوق ملون أضافت جمالاً فريداً لذلك المعبد، وقد استخدم بوليجنوتاس وغيره من عظماء الفنانين في عمل النقوش في العهد الهيلاني. وأما النقوش الحائطية فكانت في مرها تشابه نقوش الأواني، وأما في الأيام الأخيرة فقد كانت محيلة تختلف باختلاف البيئة التي ازدهرت فيها لكنها كانت فخمة جميلة على وجه هام.

وقد استعمل الإغريق الأنثيمون منقحة في أحوال عدة (راجع مجموعة ٧٥)

والظاهرة الملموسة في الفن الإغريقي على العموم هي البساطة المتناهية، وأنا لا ندري أتعمدوا ذلك أم جاء لهم عفواً.

واستعملوا الرخام الرائق ذا التجذيع الصافي الخفيف الذي قد ليظهر جماله رسوخ قدمهم في الفن. وقدرتهم على انتفاء أنسب المواد، وسواء اشتغل الإغريق في بناء معبد لهم، أو نحت تمثال هرميس مثلاً فقد كان مدار عملهم حول الجمال المطلق المجرد من كل زينة تضاف بقصد زيادة التحلية.

ولقد كانت الزخرفة الإغريقية متناهية في بساطتها سواء كانت الزخرفة معمارية أو غير معمارية، وقد استعملت ورقة الأكنثس وحلزون الأكنثس بكثرة، والورقة التي اشتقت منها هذه الزخرفة نبتت شجيراتها في جنوبي أوروبا وهي ذات نوعين لا وراق أحدهما حلمات ضيقة مدببة الأطراف قطاعها كرقم ٧ وبها ثقوب غائرة حالكة الظل، وتلك هي التي فضلها

الإغريق، وأما الأخرى التي أحبها الرومان فأطرافها عريضة بها استدارة مسطحة القطاع، وقد استعملت الإغريقية أساسياً في العمود الكورنثى والتاج الذي يعلو قبر سقراط والحلزون الكورنثى الذي يستعمل عادة في الأفاريز أيضاً وحافته حادة القطع، وقد أحب الإغريق أيضاً زهرة الأنثيمون وكثيراً ما استعملت في النقوش المختلفة التي تتوج الأكتاف والمحاكيات.

ونستطيع تقسيم صنع التماثيل إلى قسمين أساسيين:

(أ) منها ما هو معماري حفر للفرنطونات وقطاع هذا النوع مجسم كامل القطاع (راجع شكل رقم ٧٠).

(ب) تماثيل محفورة حفراً خفيفاً كتلك التي استعملت في أفريز البارثنون (راجع شكل رقم ٧١) والتماثيل المستقلة كتماثيل الآلهة (كشكلي ٦٨، ٦٩)

وقد لونت بعض أجزاء واجهات المباني ونرى أن الآجر أو الحجر أو بعض أجزاء الرخام لونت بطبقة جميلة من سمنت ناعم ملون وعلى الأخص المعابد الدوريكية ثم صقلت كأنها مرآة تعكس الصور كما قال فتروفيس.

وبالجملة فقد وصل الفن الإغريقي حدود الكمام وذلك لميل فنانيهم إلى البساطة ولا غرو فقد خلق الإغريق فنانون مطبوعون محبون للجمال المطلق.

الزخرفة الرومانية

تحقق الرومان من تفوق الإغريق في الفن وقنعوا لذلك باستخدامهم وأمروا بنقل فنهم القديم بعد تحويره نوعاً ما إلى ديارهم.

وفي فجر المدينة استعملت الفسيفساء لتغطية سطح القبو والأرضيات (راجع شكل ٩٥) وكثيراً ما كان فظاً في مظهره وكان لاستعمال الرخام المستعار على السطح أثر عظيم في تجميل المباني فقد عرف الرومان مزيته الكبرى إبان حكم أغسطس.

وكثيراً ما استعملت حلايا في الأفاريز مشتقة من رأس الثور على مسافات بينها زخارف من أوراق الشجر وزهرة وقد اشتقت هذه البدعة من جماجم الثيران التي صرعت وسلخت في ساحات المصارعة وعلقت فوق الهيكل المقدس وربطت بباقات الزهر (راجع شكل ٩٤).

في عهد أغسطس استعمل الرخام ونوع من سمنت الرخام المسحوق الملون لتغطية الحيطان أو الأعمدة الحجرية أو لتهيئة أرضية جميلة ملساء للنقوش التي أحبها الرومان وبالأخص في مدينة بومباي.

وكانت للنقوش الحيطية في الحمامات الرومانية أثر بعيد إبان عهد النهضة الأوروبية في أحد أطوارها وقد استعمل حلزون الأكنشس بكثرة حتى صار علماً من أعلام الزخرفة الرومانية (راجع شكل ٩٢) ولا يكاد يقنع الرومان بشيء من ضبط النفس في استعمال الزخرفة وقد بلغ من حبهم في الفخامة والتظاهر بالعظمة أن غطيت جميع حيطان المباني التذكارية العامة بالزخرفة. وقد كان للمواد المستعملة أثرها في ذلك، ولا جدال فقد استعملت الخرسانة وكذلك الحجر الجيري كلاهما في حاجة ماسة إلى تغطية سطحها الخشن المظهر واستدعيت لذلك الزخارف المختلفة وأتم الرومان بها فخامة مبانيهم.

اتسمت الفنون الرومانية بما تتركه في النفس من أثر قوي فخم يشعر بسطوة الحاكم ولا غرو فقد ولد الرومان حكاماً وكان فنهم لهذا نتاج حبهم للعنف والقوة والفخامة.

الفن البومباي

كانت مدينة بومباي وهيركيولنم وستابيا من المدن الرومانية في خلال القرن الأول من الميلاد عرضة لثورات الزلازل ففي سنة ٦٣ ميلادية دمرت الزلازل المذكورة. ولم تكديد الإصلاح والتعمير تعمل في إنهاضها وتقيم ما تهدم من مبانيها حتى دهمها بركان فيزوف بثورانه في سنة ٧٩ ميلادية فدك المدن ودمر العمائر ودفن كثيراً من التحف والكنوز الفنية في جوف الأرض وبقيت هذه الآثار وديعة في مخابئها حتى كانت أوائل القرن الثامن عشر، حيث كشف لنا علماء الآثار عن مدينة هيركيولنم في سنة ١٧٠٩ ميلادية ومدينة بومباي في سنة ١٧٤٨ وفي هاتين المدينتين عثروا على آثار فنية ثمينة نقل الشيء الكثير إلى متحف نابولي.

ومما لا شك فيه أن فنون بومباي الزخرفية هي إحدى مظاهر الزخرفة الرومانية وحقبة من حقبها المحلية فتختلف عن فن العاصمة الرومانية في بعض نواحيه وتشابهه في نواح أخرى فهو فن محلي منسق التفاصيل والكتل فيه مسحة إغريقية ورقة تمت في لطفها إلى رقة أهالي الجنوب التي تسري في عروق أهالي جنوب إيطاليا لكن فنهم حوى تفاصيل قنَّعت هذا الفن الأتراسكي المولد.

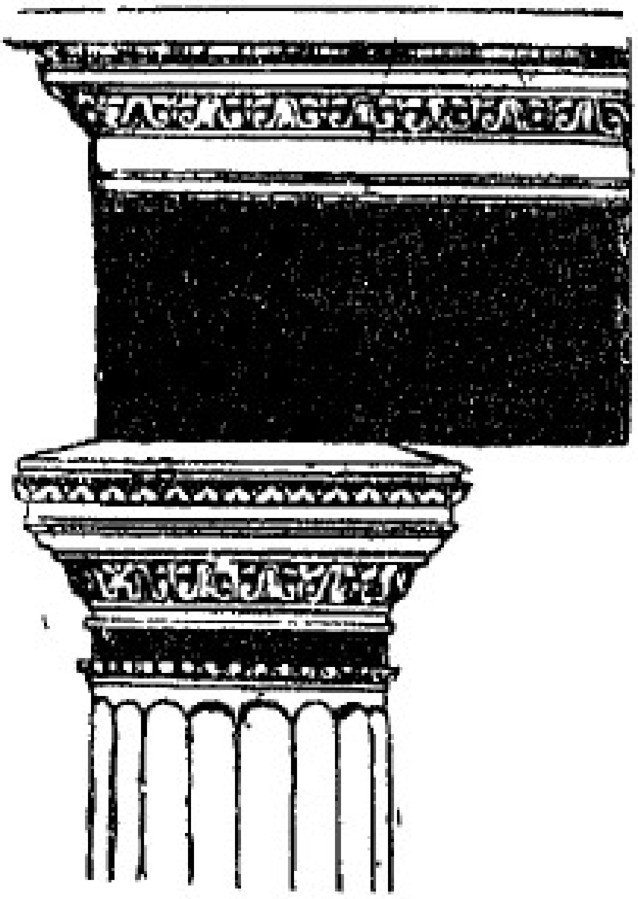
وترجع أهمية الفن في بومباي إلى مظهره المدهش الذي يبدو عليه الآن بعد أن تعاقبت عليه هذه الدهور الطوال رغم دفنه عند هياج بركان فيزوف عام ٧٩ ميلادية وتدمير المدينة بأجمعها.

هذا وقد كشفت لنا حفريات مدينة بومباي عن طابع من حياة المقاطعات الجنوبية التي عاشت في القرن الأول. ويجب أن نذكر كلما ذكرنا مدينة بومباي أن القصور والحمامات والمعابد التي بنيت حديثاً إنما أنشئت لتحل محل سابقاتها التي دمرت من قبل فبني المهندسون جميع المباني قليلة الارتفاع اتقاء لخطر الزلازل فاختلفت في ذلك عن المباني الرومانية التذكارية الشاهقة. فهذا الفن في الحقيقة صورة صادقة من الفن الذي سبق العهد الإمبراطوري الفخم مع ما فيه من خلاف في الذوق أكثر مما يتوقع النقاد.

وتتسم زخرفة هذا العهد على العموم بما يبدو فيها من حرية الفكر وخفة الروح والدقة في التفاصيل التي توحي بأشغال الإغريق في العهد الهيلاني.

التفاصيل المعمارية

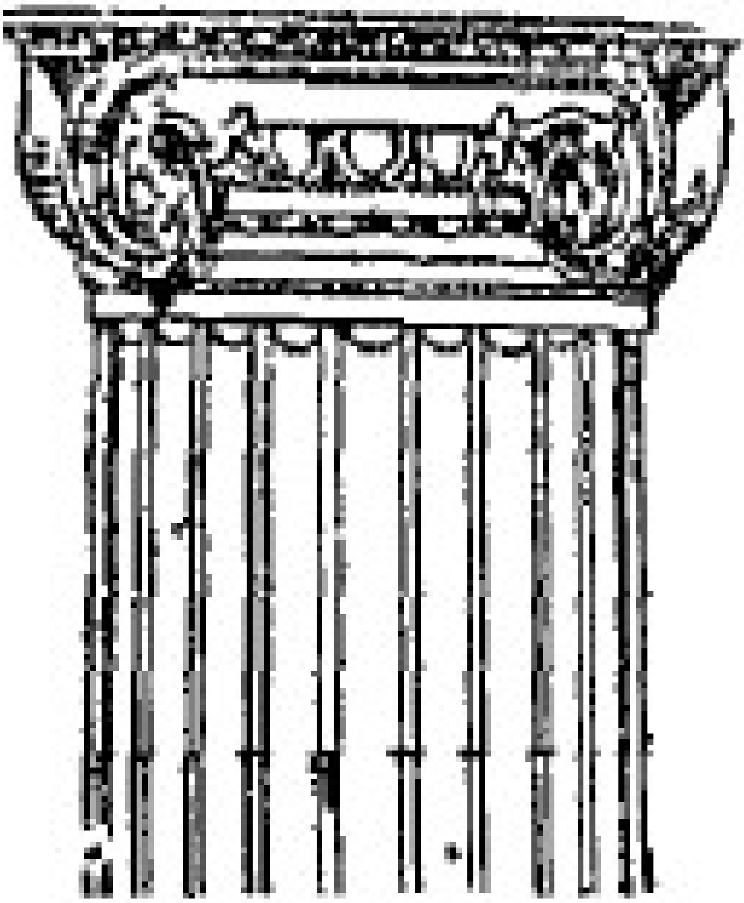
بنيت الطرز المعمارية بتصرف وحرية عظيمين وكثيراً ما كان الطوب الأحمر أو الدبش أو الحجر قوام مبانيهم ثم غطى بعد ذلك بالجص كان من الطراز الدوريكي مسحته الإغريق أقرب من صلته بالرومان كما هو مبين بشكل رقم ٩٧، هو يبين العامود الدوري مأخوذاً من بيت شاعر المأساة في بومباي.



شكل ٩٧

وأما الطراز الأيوني فكان تاج عموده مزدوج البكرة كثير البروز مبيناً بشكل رقم ٩٨ وقد طرأ على عدد أوراق التاج الكورنثى وتفاصيله تغيير يذكر كذلك، ولم يكن للعامود الدوريكي قاعدة ما واستعمل بعض الأعمدة بدون كراسي مع اختلاف في تفاصيل الكرانيش كذلك وكثيراً ما عمد المعمار في ذلك الوقت لملأ أسفل خشخان الأعمدة بالجص الملون

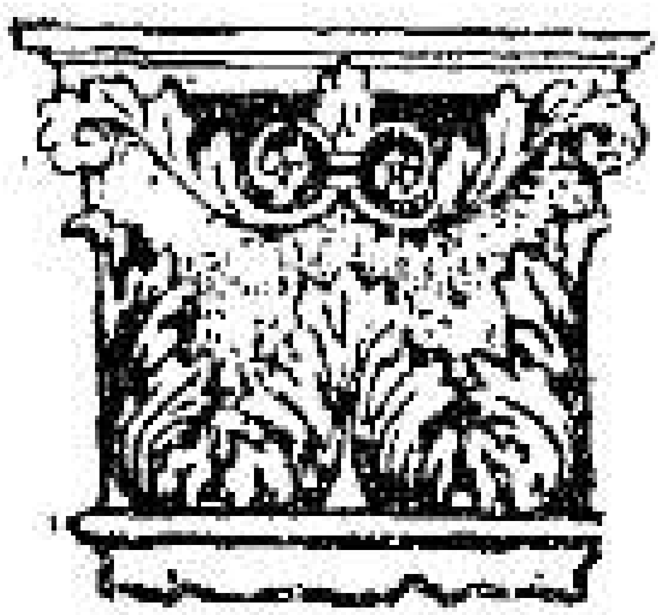
حتى لا يتطرق العطب إلى حافات الخشخان بسرعة لأنها الجص والجص لين سهل الكسر.



شكل ٩٨

وقد أدى استعمال الجص إلى تلوينه بألوان بديعة عديدة عجيبة هادئة المظهر حتى التيجان فقد لونت وحفرت وشكلت بمختلف الأشكال

والزينات وشكل رقم ٩٩ يبين تاجاً لكتف ملون مأخوذ من أحد منازل بومباي.

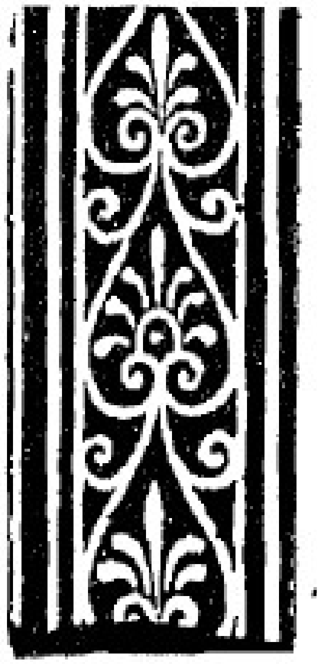


شكل ٩٩

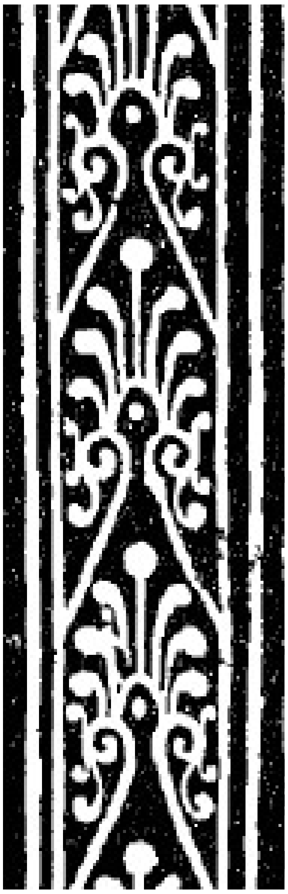
النقوش الحائطية وهي أهم علامات فن بومباي

يعتبر نقش بومباي أعلا درجات النقش الروماني سواء في ذلك ما صنع من الجص أو المرمر الملون المستعمل في تركيب العمارات الأساسي أو ما صنع لزخرفتها والأمر المدهش في حياة هذه المدينة أنها بنيت للمرة الثانية بعد تدميرها بستة عشر سنة ونقشت نقشاً شيقاً وما تزال بعض آثارها يشهد بتلك الأعجوبة. وقد نقل كثير من النقوش إلى المتحف الملكي بنابولي وأن ما بقى في مكانه الأثري لعجيب ظريف مادته وجماله.

ونرى في المدة الأولى من صور هذا العهد تأثير الفن الأتراسكي، فقد قسمت الجدر إلى حشو بسيط الأوضاع والعدد وكثيراً ما لونت بألوان تحاكي أنواع الرخام الإيطالي المختلف وفي المدة الثانية تجلى التأثير الإغريقي الذي يرجع استقدامه إلى هذه الديار عام ٨٠ ق.م ويميز هذا الأسلوب استخدام نقوش نقلت عن الأصول الإغريقية كشكلي رقم ١٠٠ و١٠١ وكلاهما يبين زخرفة مأخوذة عن الأنثيمون الأغريقية أو نقوشاً لصور توضح بعض الأقاصيص الأغريقية الخرافية التي استعملت معها الزخارف المعمارية البسيطة المكونة من الأعمدة بكرانيشها وقواعدها وهذه العمد تفصل الحشاوي المختلفة بعضها عن بعض وتمتد بطولها.



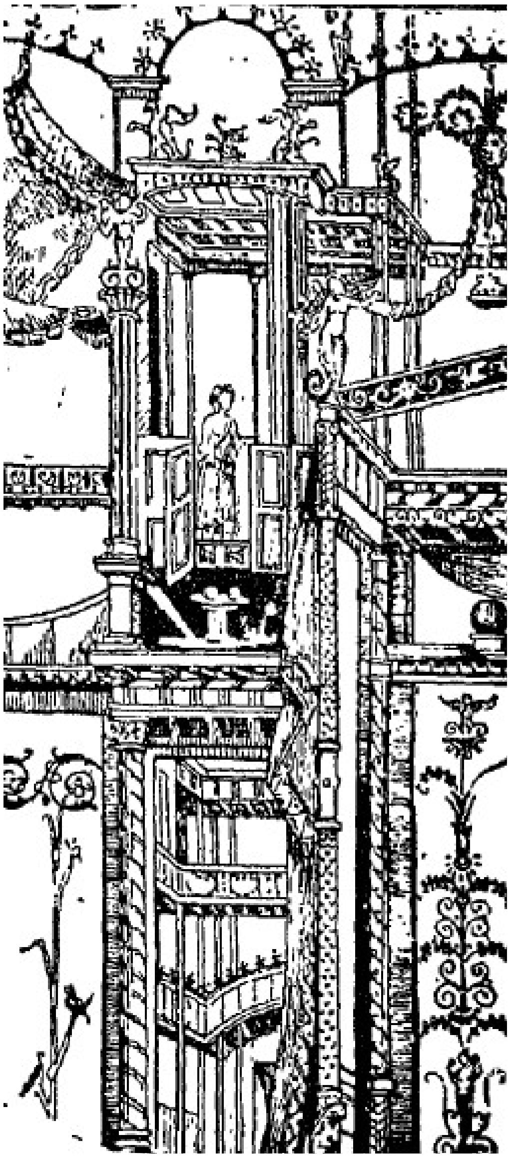
شكل ١٠٠



شكل ١٠١

وأهم الطرز هو ما يلي هذين العهدين وهو فن بومباي الأصلي ويتجلى في نقوش المنازل التي بنيت بعد الزلزال المشهور ويتسم باستعمال التفاصيل المعمارية الخيالية التي رسمت من إحدى نواحي المنظور الهندسي الاصطلاحي وبه عمد رفيعة مذهبة وجمال نحيل وفرانطونات خفيفة الظلال وبهذه التفاصيل طنف شيقة المظهر كشكل رقم ١٠٢ وقد يكون بأعلاها مناظر تمثل السحب الصافية وبداخل هذه التفاصيل المعمارية صور بعضها

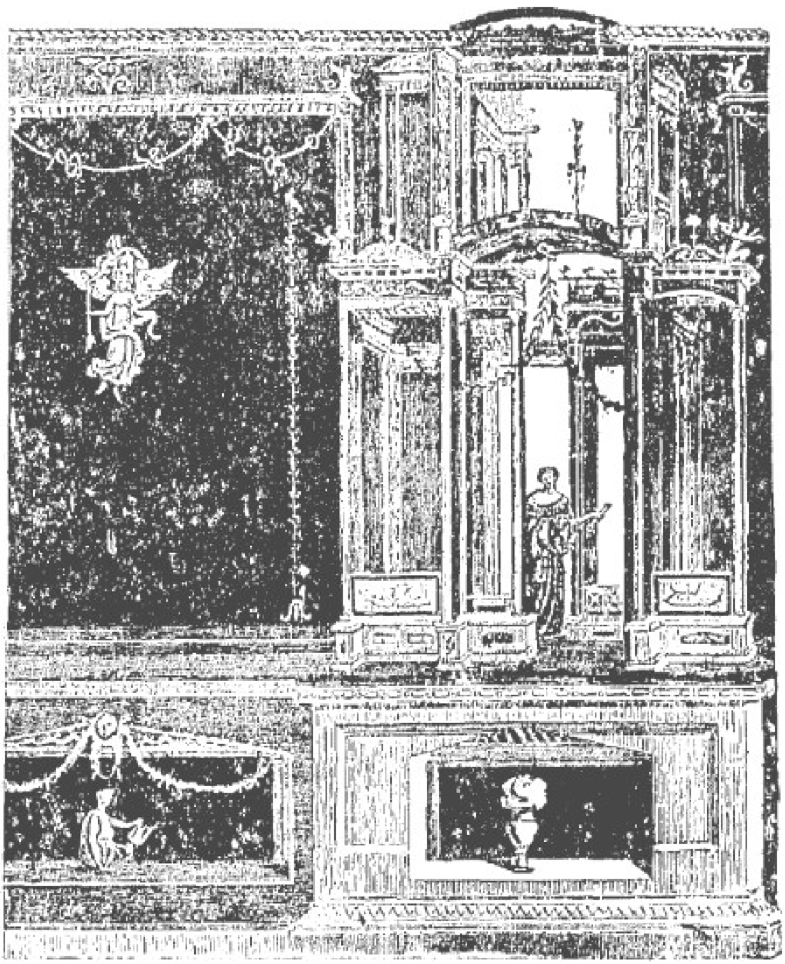
قصصي كبير الحجم وبعضها بسيط الموضوع وفي الوسط رسومات تمثل آلهة البحر وأطيافه.



شكل ١٠٢

ثم يلي هذه الطرز أسلوباً هو أشبه بالأحلام في طريقة تنميقه وزخرفته وانسجام تلوينه كشكل رقم ١٠٣، والزخارف على حدتها متنوعة الأشكال رشيقة القوام معتدلة النمو تختلف ألوانها في الشدة بين الأحمر والفضي والأسود وكلها تدل على المهارة النادرة المثال التي ليس وراءها زيادة لمستزيد في جمال زخرفة المباني كشكلي رقم ١٠٤ و١٠٥.

والمرجح أن طريقة الدهان في معظم النقوش كانت على البياض فيلون أولاً ثم تمر ريشة المصور عليه بعد ذلك كي يهيئ قوامه النهائي. واستعمل الشمع الملون في حالات غير السالفة والشمع قابل للألوان عند تدفئته على لوحة ألوان معدنية ثم يدهن بريشة دافئة على الحوائط.



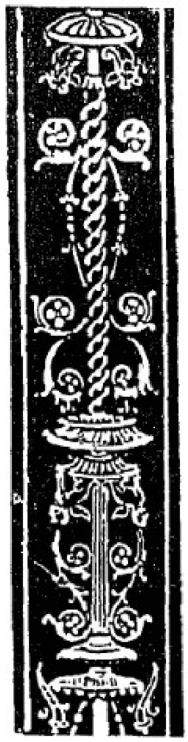
شكل ١٠٣

الفسيفساء:

للفسيفساء في بومباي شهرة عظيمة صنعت رسومها من الرخام أو الأحجار أو القرميد المقطع قطعاً صغيرة ثم رصت بعناية بعضها بجانب البعض وقد نقشت ألحافه بزخارف منوعة التصميم حول كل بلاطة

وتوسطتها صرة ظريفة أو تصميم هندسي مشتبك الأغصان وحوله نقش يشبه السلسلة المتعانقة الأجزاء كشكل رقم ١٠٦ الذي يبين كناراً صنع من الفسيفساء في ذلك العهد.

واستعملت الفسيفساء في أشغال الحيطان بكثرة مع النقوش الجصية كما استخدم الفسيفساء لتزيين العروش الإمبراطورية واستعمل في أرضية النافورات ولون بالأزرق اللازوردي والأخضر السندسي والأحمر الوردي واستعمل معه الزجاج الشفيف الملون الملصوق فوق صفائح الذهب الوهاج والأصداف الجميلة التي صفت وشف الماس عن جمالها جميعاً.



شكل ١٠٤



شکل ۱۰۵



شکل ۱۰۶

الفن البيزنطي

مقدمة تاريخية:

روما عاصمة إيطاليا وتقع على نهر التيبير وكانت لها شهرة حربية عظيمة في العصور القديمة يدلنا على ذلك أن سكانها تمكنوا من إخضاع بقية المدن الإيطالية طر وبذلك أصبحت سيدة لشبه الجزيرة هذه.

وما لبث الرومان أن طمحوا إلى الاستعمار والفتح فوفقوا في ذلك توفيقاً عظيماً يرجع إلى مهارتهم الحربية ومقدرة قوادهم الذين من بينهم يوليوس قيصر، فتمكنوا من توسيع أملاكهم شرقاً وغرباً فغزوا أسبانيا وبلاد الغال (فرنسا) وشبه جزيرة البلقان وآسيا الصغرى (الأناضول) والشام ومصر وأدركوا الجزر البريطانية.

كان يحكم كل هذه الممتلكات حاكم يلقب بالإمبراطور مقره روما ثم انقسمت هذه الممتلكات قسمين:-

الدولة الرومانية الغربية:

وتشمل على إيطاليا والأملاك الواقعة غرب إيطاليا.

الدولة الرومانية الشرقية:

وتشمل الأملاك الشرقية من بلاد اليونان وشبه جزيرة البلقان وآسيا الصغرى والشام ومصر.

وقد حكم الدولة الغربية إمبراطور كان مقره روما. وأما إمبراطور الدولة

الرومانية الشرقية فكانت القسطنطينية مقر عاهلها.

لبثت الإمبراطورية على هذه الحالة حتى توالت عليها غارات القبائل المتوحشة من آسيا وأواسط أوروبا مثل الهون والقوط والواندال فاكتسحوا الدولة الغربية أولاً ثم فتحوا الجزء الأكبر من الدولة الشرقية التي لم يبق منها في مبدأ القرن الحادي عشر الميلادي سوى العاصمة (القسطنطينية) ومساحة صغيرة من آسيا الصغرى وأوروبا.

وقد أطلق على هذه الأملاك: الدولة البيزنطية: نسبة إلى بيزنطة اسم القسطنطينية القديم.

وفي سنة **١٤٥٣** ميلادية سقطت العاصمة "القسطنطينية" في يد الأتراك العثمانيين وعلى رأسهم ملكهم مُحَمَّد الفاتح وبذا قضى على الإمبراطورية الشرقية قضاء حاسماً.

آثار الفن البيزنطي:

سبق القول بأن قبائل المتوحشين بدأت أولاً تناوش الإمبراطورية الرومانية الغربية وكان سكان الدولة الأصليين لا يزالون متمدينين واسعوا الثراء فاستمروا في تشييد المباني الفخمة ولاسيما الكنائس الفسيحة متبعين في ذلك أصول فن البناء عند الرومان القدماء، لكنهم مع ذلك استخدموا كثيراً من أنواع الزخرفة الشرقية لا سيما الفارسية منها، ولا غرو فقد هب عليهم نسيم الحماس الديني من الشرق، لأن الشرقيين كانوا أول من آمن بالديانة الجديدة وسارعوا إلى اعتناقها رغم كره الرومان لها وتعذيب المؤمنين بها والتنكيل بهم.

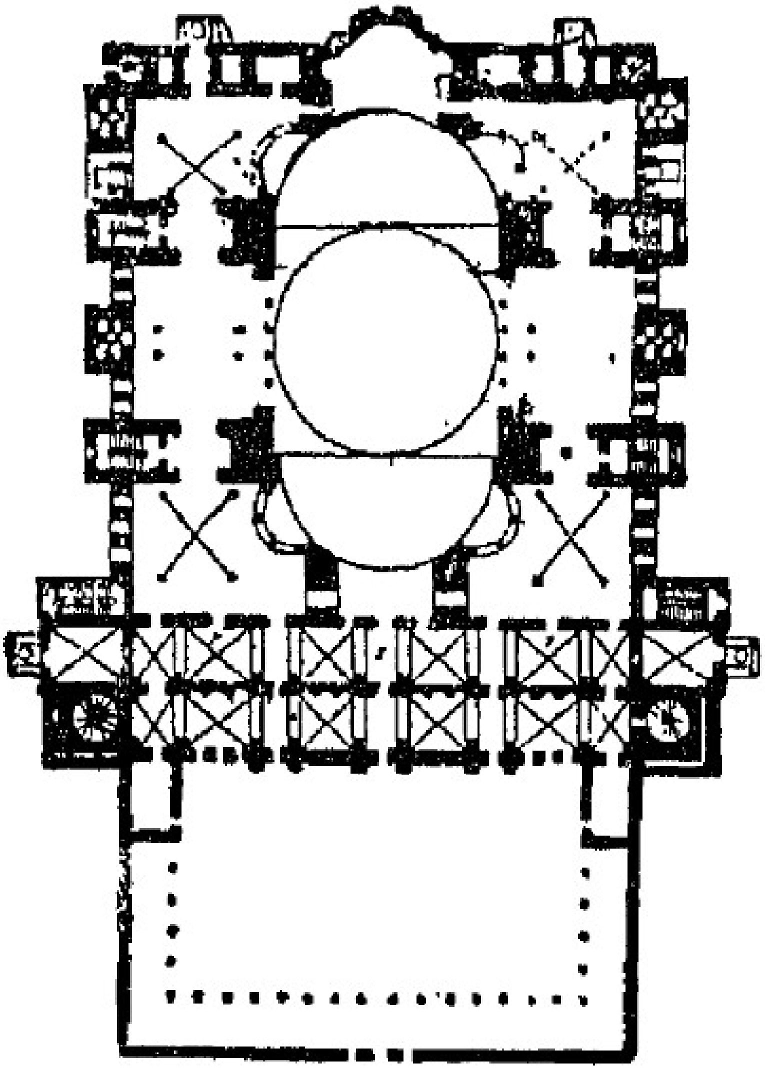
فمن المباني التي شيدت في عصر الإمبراطور غستينيان كنيستان إحداهما هي سانت فيتال ذات الزخرفة المختلفة الألوان والفسيفساء العجيبة وبها صورتان إحداهما تمثل الإمبراطور غستنيان مع حاشيته الدينية والحربية مبينة لشكل رقم ١٠٧ والأخرى تمثل الإمبراطورة ثيودوره مع حاشيتها وكلتا الصورتين صنعتا من الفسيفساء.



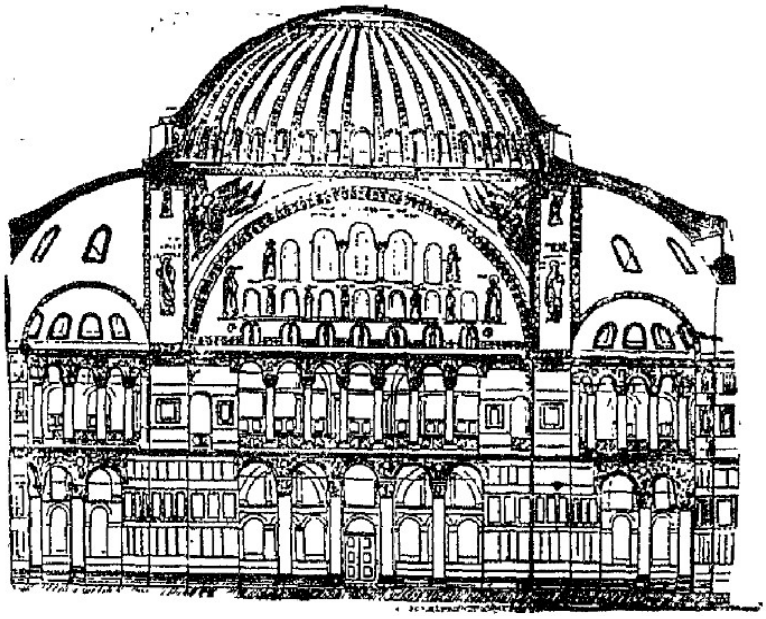
شكل ١٠٧

وأهم الكنائس التي أنشئت في ذلك العصر كنيسة القديسة صوفيا بالقسطنطينية وهي مبنية بالآجر والحجر المغطى بالرخام الملون بالألوان الجميلة المختلفة. وخط مسقطها الأفقي على شكل صليب إغريقي متساوي الأذرع تقريباً فطول أحداها ثمانون متراً والآخر خمس وسبعون وهو مبين بشكل رقم ١٠٨ وتقاطع الذراعين متوجاً بقبة يبلغ ارتفاعها ستين متراً تقريباً من أخمص المباني عند سطح الأرض إلى قمتها يضيؤها أربعون نافذة رتبت كلها بنظام هندسي في طبقة القبة المحمولة على أربع

أقواس مبينة بشكل رقم ١٠٩

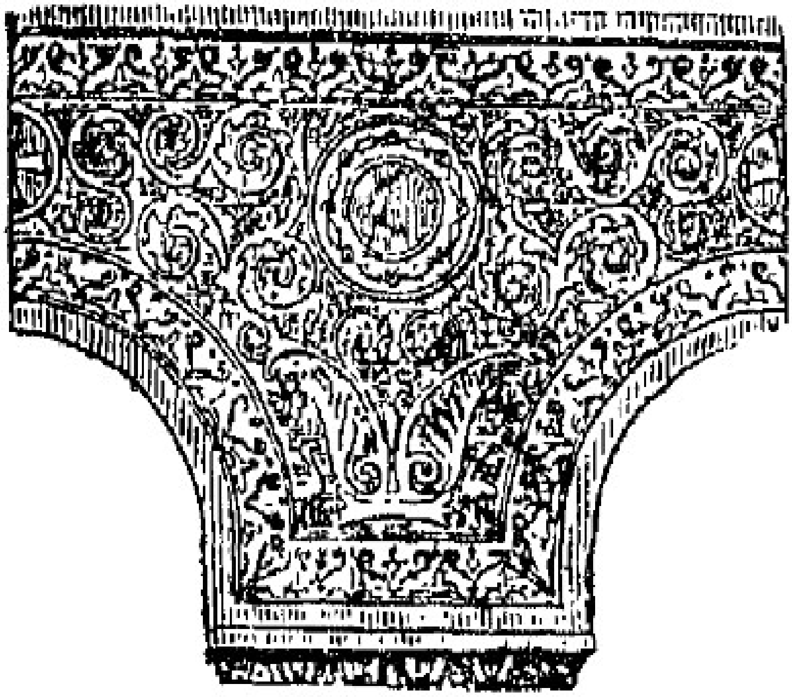


شكل ١٠٨



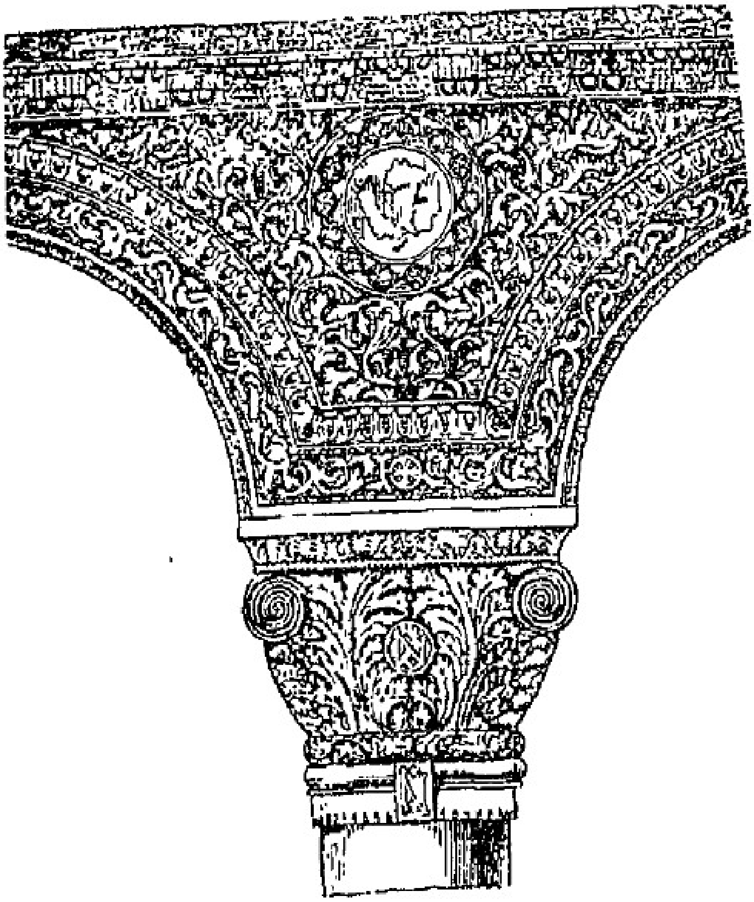
شكل ١٠٩

وأما الجدار التي شيدت بالآجر فقد غطيت بطبقة من الرخام الملون المنقوش وبها حفر جميل كشكلي رقم ١١٠ و١١١ وفيها فسيفساء مختلف الألوان كما في شكل ١١٢ ولا تزال هذه الكنيسة باقية إلى الآن وبعد أن فتح العثمانيون القسطنطينية سنة ١٤٥٣ كما قدمنا حولت هذه الكنيسة إلى مسجد فأضيف لها المآذن ومازال داخل المسجد على عهده البيزنطي القديم.



شكل ١١٠

ولقد كان لهذه الكنيسة أثرها في بناء الكنائس في الشرق فعند ما اعتنق الروسيون الدين المسيحي أقاموا في مدينة كيث بالروسيا على نهر دينيبر كنيسة تماثل صوفيا تماماً مزينة بالفسيفساء والكنيسة ما تزال باقية إلى يومنا هذا.



شكل ١١١

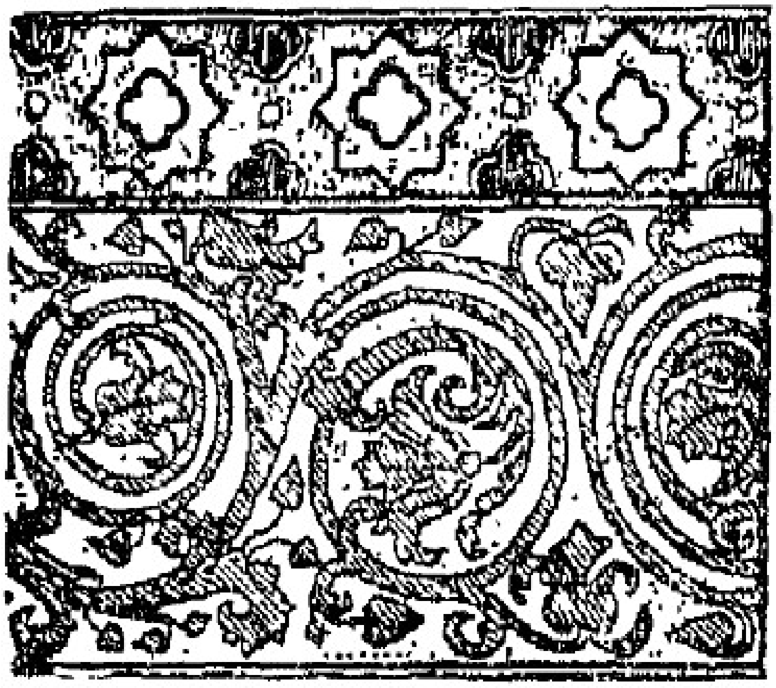
مميزات الكنائس البيزنطية:

تمتاز الكنائس البيزنطية بما يأتي:

أولاً – أن للكنيسة قبة أو أكثر غطيت جميعها بالفسيفساء المذهب الذي يتألق تحت وهج الشمس.

ثانياً – يدل مظهر البناء الخارجي على بساطة تامة لكن داخله كثير

الضوء بديع الزخرفة فالأرض مغطاة بالفسيفساء العجيب المختلف الألوان، والأعمدة مصنوعة من الرخام الملون الثمين وتيجانها الرخامية مختلفة الأشكال أيضاً وهي إما أن تكون مأخوذة عن بقايا رومانية أو صنعت خصيصاً للكنيسة الجديدة.



شكل ١١٢

أما الجدران فغطيت بنقوش بديعة رسم بعضها بالألوان الممزوجة بالجير المذاب في الماء وهذه الرسوم تمثل عدداً كبيراً من الأشخاص البارزين أو الملائكة أو القديسين أو عدداً من القسس والرهبان ونجد في هذه الحالة أن الصور كثيراً ما تكون واضحة جلية مرسومة على جزء من الجدار المذهب

أما الأشخاص فوجوههم اصطلاحية جامدة ليس فيها مظهر من مظاهر الشعور النفساني خالية من معاني الحياة عيونهم واسعة، ذلك لأن المصورين اتبعوا في رسمها قواعد ثابتة توارثها بعضها عن بعض واللوحة بما فيها من نقوش ورسوم الأشخاص هي صورة جميلة الألوان أخاذة المظهر.

الحفر:

أما فيما يختص بالحفر البيزنطي فلم يكن من بين الفنانين حفارون انقطعوا لعمل التماثيل وفي غضون القرن الحادي عشر انتشرت مصنوعات الحفر العاجية والفضية والذهبية وغير ذلك مما استعمل في الشرق أو في جميع العالم المسيحي إبان ذلك الوقت مع أشغال الحفر الخفيف.

أثر البيزنطيين في أوروبا:

كان لهم أثر كبير في روسيا من الوجهتين الدينية والفنية وكان لهم أثر فني على أوروبا تجلى مظهره في الفن الرومانسكي بعد ذلك بفترة وجيزة.

الزخرفة البيزنطية ومميزاتها:

كان لانحطاط الدولة الرومانية في القرنين الثالث والرابع الميلادي تأثير كبير على الفنون جميعها بيد أن الموجة التي أتت من الشرق مع الحماس الديني أنعشت الفن إلى حد ما وغرست بين ثناياه بذور فنون عديدة مقبلة.

ولما نقل القياصرة مقر الحكومة من روما إلى بيزنطة انتقلت معها الفنون اليونانية والرومانية الوراثية واتحدت بفنون الفرس والشام وتكون من هذا المزيج المتنافر طرازاً حديثاً على ضوء الديانة الجديدة فانتعشت حياته

واتخذ له شاراتا ورموزاً عميقة الأثر كانت علماً على الفن البيزنطي فيما بعد.

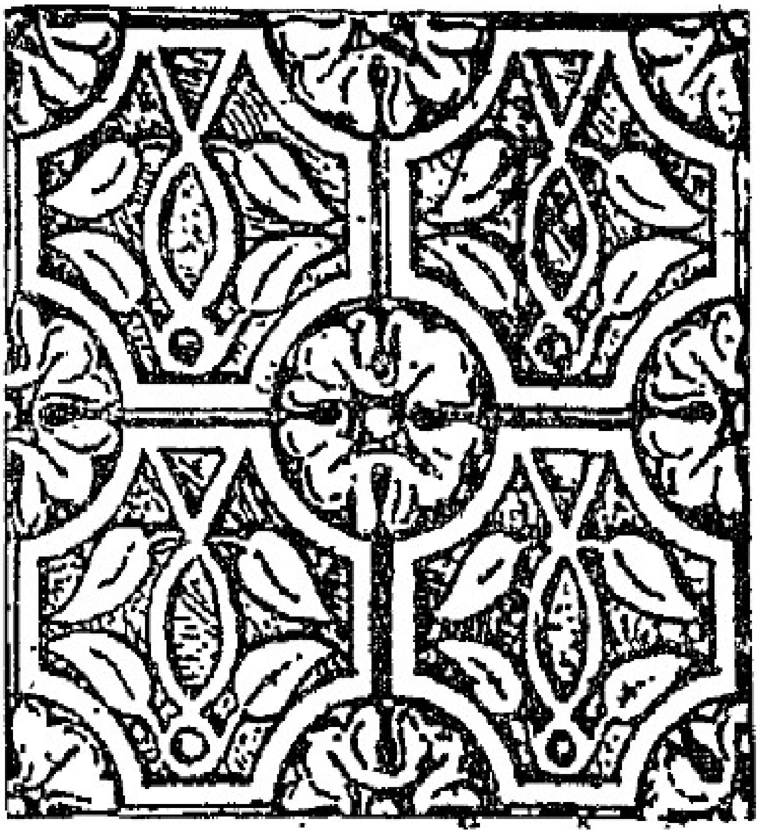
ولم يتغير الطراز فجأة، لأن استمرار التقاليد الرومانية قيدت معظم المباني التي أنشأها قسطنطين غير أن الفنون الأخرى سارت في تقدمها الطبيعي حتى أينعت ثمارها في بناء أيا صوفيا التي بناها أنتيموس المهندس الذي ولد في تراليس ومعه ايسيدورس المهندس المولود في ميلتوس إبان حكم غسطينيون من عام ٥٣٢ إلى عام ٥٣٧ ميلادية. والبناء مشهور بقبته الفخمة المحمولة على أربعة أقواس وزينت بالفسيفساء المتألقة بالألوان الزاهية الجميلة وبالبناء تفاصيل بديعة جديرة بالدرس والإعجاب (راجع أشكال ١٠٨ و١٠٩ و١١٠ و١١١ و١١٢).

لقد استعمل البيزنطيون أشكالاً هندسية كثيرة تتكون من المربع كشكل رقم ١١٣ الذي يبين أحد الزخارف المحفورة في كنيسة بسوريا.

والمثلث كشكل رقم ١١٤ والدائرة ذات الصليب المزخرف كشكل رقم ١١٥ وهي من زخرفة رخام مفرغ من كنيسة القديس مرقص بالبندقية. والنجوم المسدسة والمثمنة كشكل رقم ١١٦ وهو فسيفساء من منبر في كنيسة سان لورنزو فيوري.

وعم استعمال ورقة الاكنثس ذات الحلمات المدببة كشكل رقم ١١٧ وهو يبين حفراً على المرمر الأبيض الشفاف من كنيسة القديس مرقص برافينا واستعلمت سائر الرموز المسيحية كالدائرة والصليب وعنقود العنب والحمامة والطاووس معاً كشكل رقم ١١٨ الذي يبين حفراً على الرخام

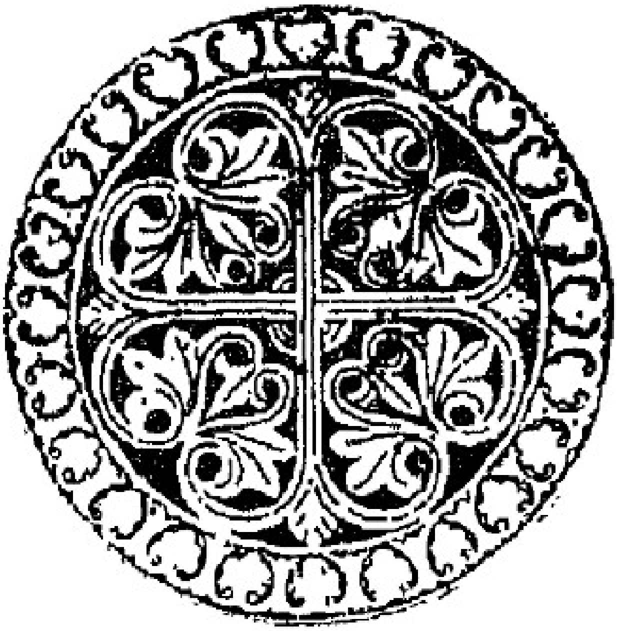
من ناووس تيودوسس في كنيسة سانت أبولونير برافينا وغيرها.



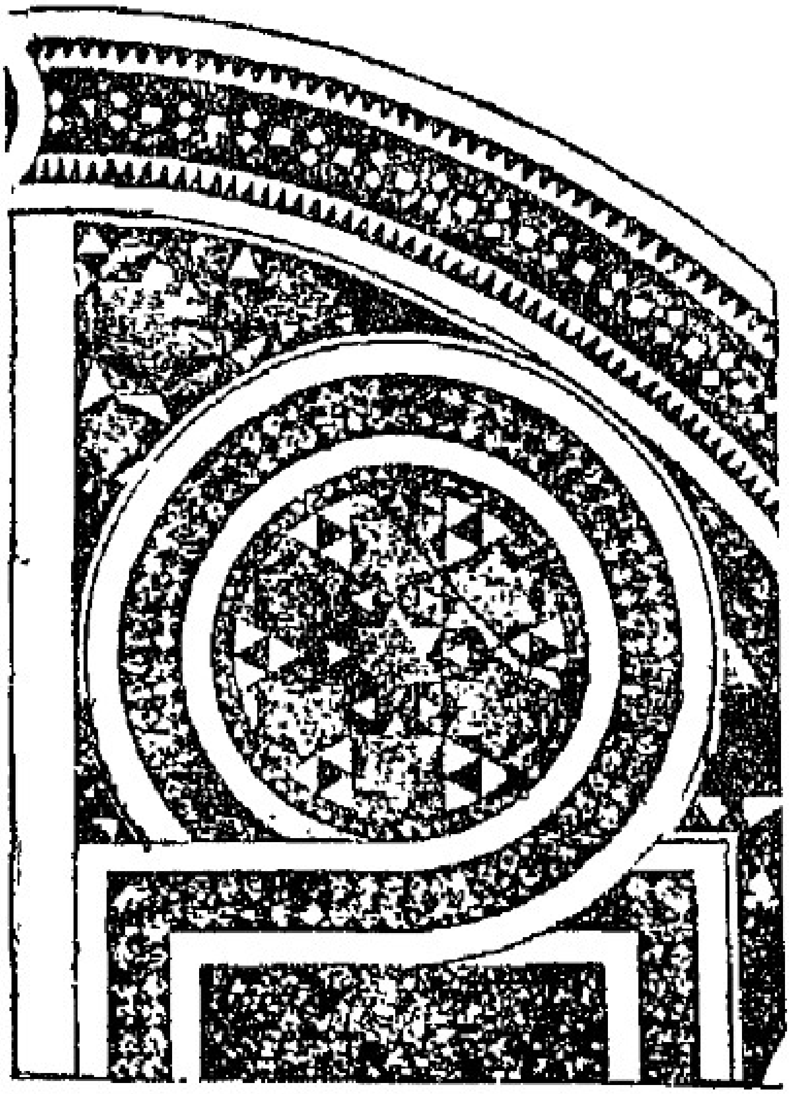
شكل ١١٣



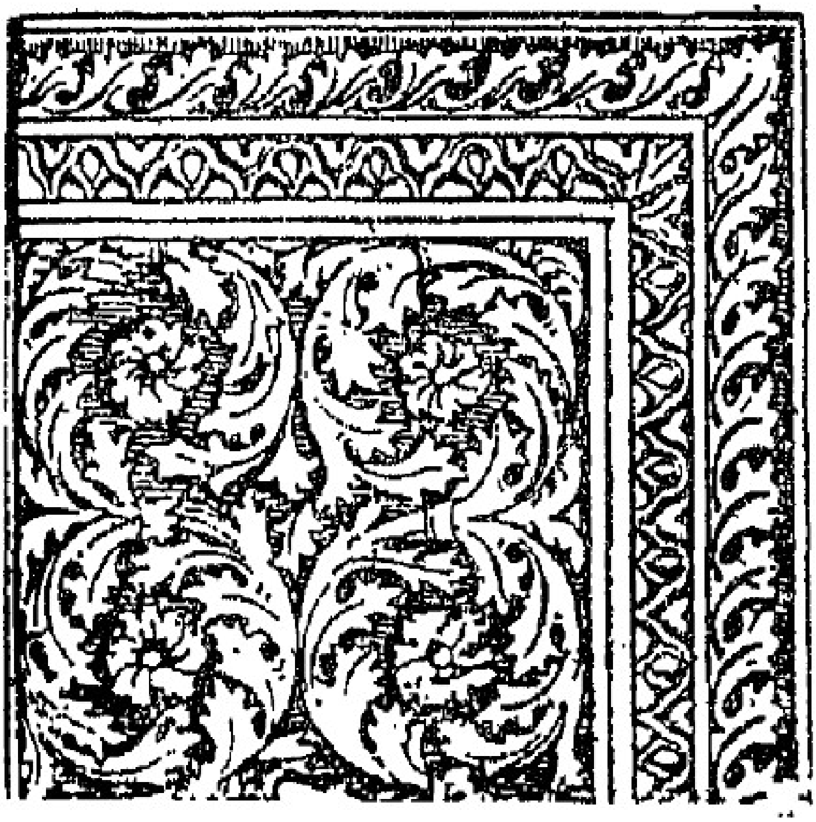
شكل ١١٤



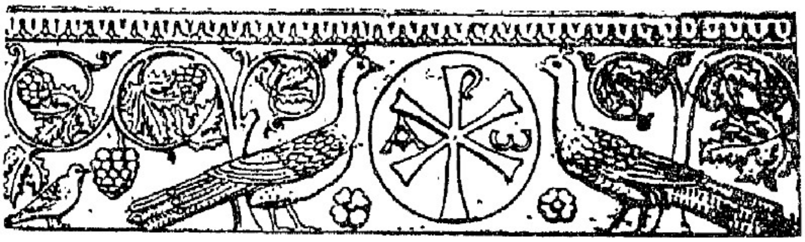
شكل ١١٦



شكل ١١٧



شكل ١١٨



شكل ١١٩

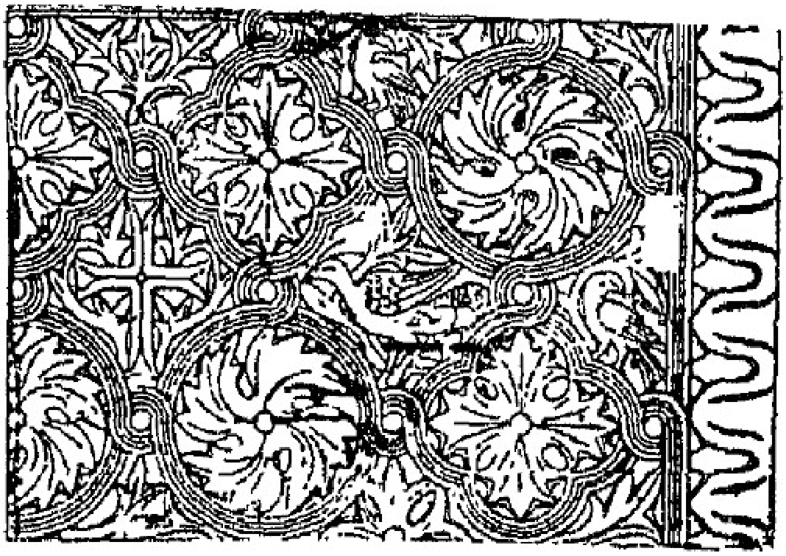
هذا وقد استعملت النصب في أحوال نادرة جداً وأما الأيقونات

فكانت صور لجماعات من القديسيين أو القديسيات مصورون بعضهم مع بعض على الفسيفساء ذو الأرضية وكلها تغطي أجزاء الحائط العلوي أو القباب أو نصاف القباب وكانت للفسيفساء البيزنطية من الفخامة ما يصيرها مضرب المثل الأعلى في جمال ألوانها.

وأما كنائس رافينا بايطاليا فهي تشبه أيا صوفيا بعض الشبه بيد أن غيرها من كنائس ايطاليا تختلف بما فيها من التماثيل والتيجان المحفورة حفراً غائراً جداً يمت في روحه إلى القرنين السادس والسابع الميلادي.

وأما في كنيسة القديس مرقص بالبندقية (فنيسيا) فقد استعملت فيها الفسيفساء بدرجة أكسبتها رونقاً ساحراً.

كما استعمل الصليب رمزاً في العمارة فبنيت الكنائس عل شكل صليب (راجع شكل ١٠٨) عند تقاطعه مربع يعلوه قبة وهذه الرموز هي التي تميز الطراز البيزنطي عن غيره وقد ظهرت الدوائر المجمعة بكثرة لأول مرة بين الفنون الشرقية كلها مع الصلبان والطيور وورقة إلا كنثس كشكل رقم ١١٩ الذي يبين حشوة رخامية محفورة من كنيسة في رافينا أو مع عناقيد العنب وأوراقه التي حفرت حفراً قطاعه على شكل رقم (٧) ونبع ابتداء كل جزء من أجزاء الورقة من عين محفورة حفراً غائراً. وعند ما استعملت النصب المحفورة كانت الأرضية صغيرة جداً إذا قيست بسائر الشكل.



شكل ١١٩

وزخرفت قواطيع الرخام المفرغ بنقوش من أوراق الأشجار والنبات كلها مع الدوائر والأشكال الهندسية وأخص هذه التفريغات ما نراه اليوم في كنيسة القديس مرقص بالبندقية وبها حفر خفيف جميل (راجع شكل رقم ١١٥).

الفن الرومانسك

نبذة تاريخية:

منذ تبوأ شرلمان عرش الإمبراطورية الغربية سارع في استدعاء عرفاء رجال الفن إلى اكس لاشايل بألمانيا وجمع شعثهم من أرجاء الإمبراطورية وكلفهم بتزيين قصوره وكانت جراثيم الفناء قد بدأت تنخر في هيكل الفن ففقد رونقه القديم واستحال فناً خالياً من المشاعر النفسية الدقيقة التي تصور الحياة فسقط الفن والعمارة إلى الحضيض وأدركها البلى المعنوي، وكان الفن الحديث المزدهر في ذلك الوقت مزيجاً من ذكريات الفن الروماني القديم وآثاراً من الفن البيزنطي الذي ترعرع في الإمبراطورية الشرقية.

ولما قضى شرلمان نحبه ركدت الحياة الفنية في الإمبراطورية كأنها تابعة لهمة الإمبراطور الحاكم وقدرته على تسيير دفة الأمور المختلفة. وعندما بزغ القرن العاشر الميلادي استنشق الأوربيون نسيم الحماس الديني، وبدأ الفن معه يتحسس طريقته الجديدة التي عرفت فيما بعد "بالرومانسك" وكان نمو الطراز الجديد بطيئاً بطبيعة الحال حتى أدرك ذروته في غضون القرن الثاني عشر أو الثالث عشر.

ولقد قام الفن الرومانسكي بطبيعة الحال على أنقاض التراث الفني القديم في معظم الممالك التي وجدت فيها آثار رومانية. فالفنين مشتركين في استعمال العقد المستدير مختلفين في نسب الحلايا والأعمدة والأقواس والكرانيش والزخارف وغيرها من التفاصيل المعمارية، ثم نبت الفن القوطي

في مخلفات الفن الرومانسكي وازدهر في فرنسا وأسبانيا وانجلترا وفي غضون القرن الثالث عشر بدأت ألمانيا تحذو حذو إنجلترا وفرنسا وتتخذ من الطراز الجديد أسلوباً حديثاً وكان لها من فرنسا في ذلك مثال أعلى تقتدى به في أمرها هذا.

العمارة الرومانسكية:

تتسم العمارة الرومانسكية على وجه عام بشيوع استعمال العقد المستدير والابتعاد عن الأصول والنسب الرومانية الأثرية .. وكذلك باستعمال الرموز الخيالية التي تنتمي إلى النصب التي قدت في هذا العهد، وذلك راجع ولا شك إلى تأثير أهالي الشمال الذين يحبون المسخ والأشكال الغريبة وكذلك إلى شيوع الخرافات والبدع الدينية شيوعاً ملك قلوب عامة الناس إبان العصور المظلمة بأوروبا.

وكانت تربة فرنسا هي الحقل العظيم الذي نمى الفن الرومانسكي فيه وبدأت في المقاطعات الجنوبية بذوره وتستنبت من البقايا الرومانية بها ثم هبت عليها نسمة الفن البيزنطي من الشرق وتكون من ذلك مزيجاً تحرك نحو شمالي فرنسا ومنه إلى نورمانديا وغيرهما.

الزخرفة الرومانسكية

١ - في إيطاليا:

لم يكن لهذا الفن شأن يذكر في تلك الأصقاع إلا في غضون حقبة قصيرة من الزمن في السهول اللومباردية وكانت على العموم أقل جودة منها في أي مملكة ثم طغى تأثير أهالي الشمال على سهول لمبارديا في

الزخرفة والعمارة سواء بسواء غير أن هذا الطراز لم يستطع الثبات أمام الفن البيزنطي الذي أحبه الطليان وتملكت أصوله من أهل البندقية.

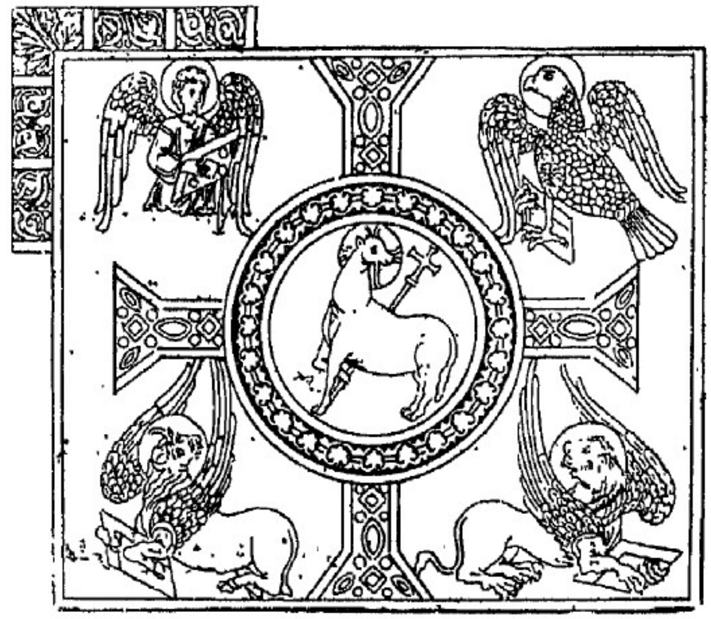
كذلك كانت التقاليد الرومانية متصلة الأواصر فاستعير منها ما وافق روح العصر مع تغيير طفيف في الزخرفة جعل مظهرها فظاً غليظاً كما يتبين لنا من فحص عتب باب كنيسة القديس "جيستو بلوكا بايطاليا" المبين بشكل رقم ١٢٠ هذا وقد عم استعمال الرموز المسيحية في الفن الرومانسكي في إيطاليا كما عم استعمالها في الفسيفساء فصور المسيح عليه السلام وصور القديسين قد استبدلت برموز خاصة منها الشجرة والعصفورة والسمكة وبعض صور الحيوان وكلها استعملت في النقوش العديدة كما هو مبين بشكل رقم ١٢١ الذي يبين حفراً من أحد جوانب المنبر في كنيسة كاتلدوا بإيطاليا.



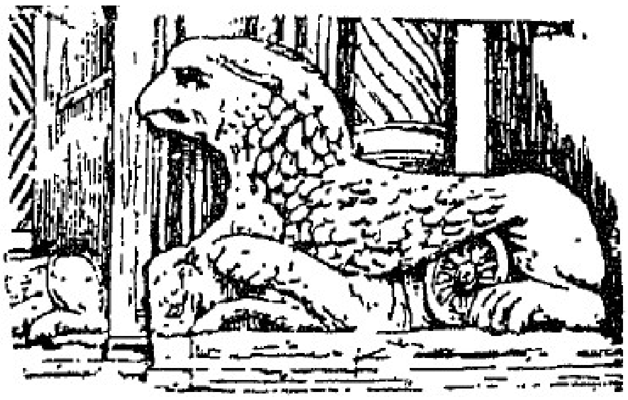
شكل ١٢٠

وقد ظهرت التماثيل والنصب المضحكة في شمال إيطاليا وكذلك ظهر الحفر الذي يمثل مناظر الصيد أو يمثل صوراً من الحياة اليومية، واستعملت تماثيل الوحوش عند قواعد الأعمدة كما نشاهد ذلك في قاعدة أعمدة الباب الغربي بكاتدرائية فيرونا المبين بشكل رقم ١٢٢ ويرجع ذلك طبعاً

إلى تأثير أهالي الأقطار الشمالية.

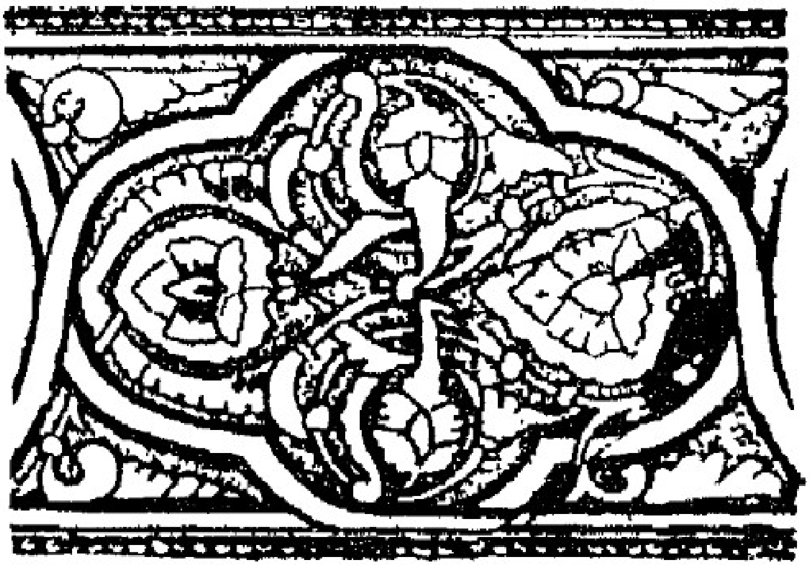


شكل ١٢١

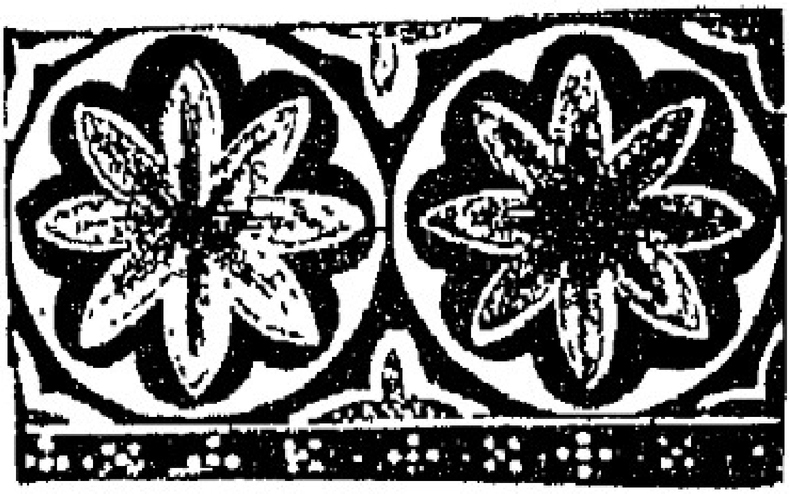


شكل ١٢٢

وقد قصد الإيطاليون عند رسم الحلزون المتصل الذي لا تبدو له نهاية ولا ابتداء أن يمثل الخلود (راجع شكل رقم ١٢٠)، وأما في الجهات الجنوبية فقد عم استعمال الأبواب البرنزية والفسيفساء بكثرة لتزين بلاط الكنيسة وشكل رقم ١٢٣ يوضح مثالاً للفسيفساء المزين بكنيسة كابللا في باليرمو (إيطاليا) وشكل رقم ١٢٤ يمثل استعمال الزهيرة في الفسيفساء والرسم مأخوذ من كنيسة مارترومانا في باليرمو أيضاً.



شكل ١٢٣



شكل ١٢٤

٢- في صقلية:

أحاطت بصقلية عوامل جمة كونت فنها ووسمته بسمات خاصة منها غزو النورمان الذين نزحوا أولاً من بلاد النرويج ثم استقروا في نورماندي وأغاروا على صقلية ثم فتحها العرب وهاجر الفارون منهم من توحش الأسبان إليها، وكل هذه عوامل حساسة لها أثرها العميق على الفن الرومانسكي فطبعت عليه طابعاً من الرقة واللطف بلغ أوجه في غضون القرن الثاني عشر الميلادي وظل في صقلية أعجوبة الفن الرومانسكي ومضرب المثل في جماله وترامى أثر تلك الأعاجيب إلى جنوب إيطاليا وأثرت على فنها.

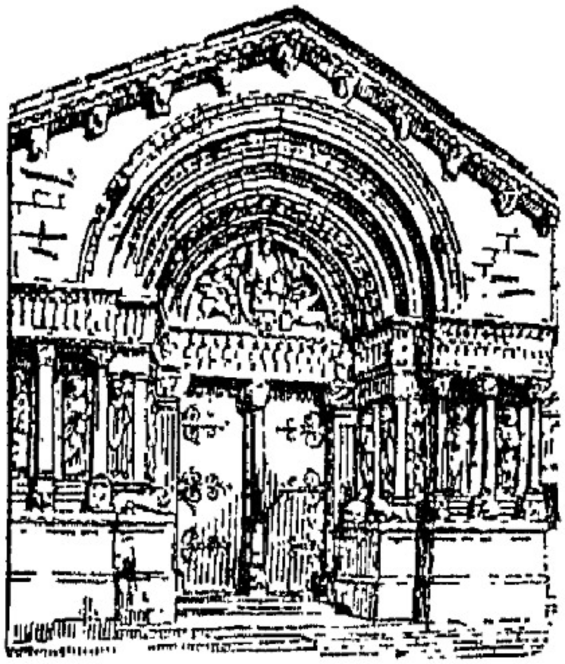
٣- في فرنسا:

تتبعت الزخرفة الرومانسكية سير العمارة في فرنسا، فظهر فيها أثر

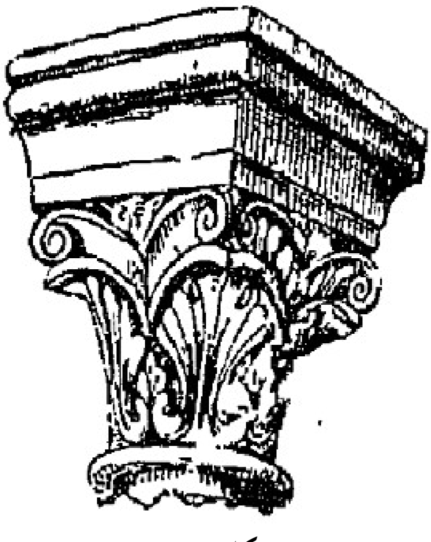
التراث الروماني الراحل في بادئ الأمر ثم تأثرت بالفن البيزنطي بعد ذلك، وتكون من هذا مزيجاً وسم الزخرفة الرومانسكية الفرنسية وعم سائر الأقطار الشمالية.

ولقد أحب أهالي شمال فرنسا الزجاج الشفيف المعشق بالرصاص كي تسيل منه أسلاك النور على العابدين وأحبوا النقوش الخيطية القاتمة الألوان كي تكون هادئة المنظر، واستعملت التماثيل عند الأبواب كما نشاهد ذلك في كنيسة سانت ستوفيم بآرليه المبين بابها بشكل ١٢٥ ونشاهد في ذلك المثل سيما الفن القوطي الوليد.

استعملت ورقة الاكنثس الرومانية معربة في بعض تيجان الأعمدة كما نشاهد ذلك في شكل رقم ١٢٦ ثم ظهر التحول الحقيقي عن ذلك التراث العريق في الفترة التي تلت بعد كما هو موضح بشكلي ١٢٧ و١٢٨ وهما من الأمثلة الرومانسكية الصميمة التي تشهد بمقدرة فناني عهد الرومانسك في مزج رسومات الحيوان مع الحفر الزخرفي والرسم الأخير من واجهة كاتدريائية انجلومية. ولا يقتصر الحفر على بعض أجزاء صغيرة في واجهة البناء كلا، فربما امتد بطول الواجهة في بعض الأحيان أو غطى مساحات كبيرة في جدر الكنيسة كشكل رقم ١٢٩.



شكل ١٢٥



شكل ١٢٦



شكل ١٢٧



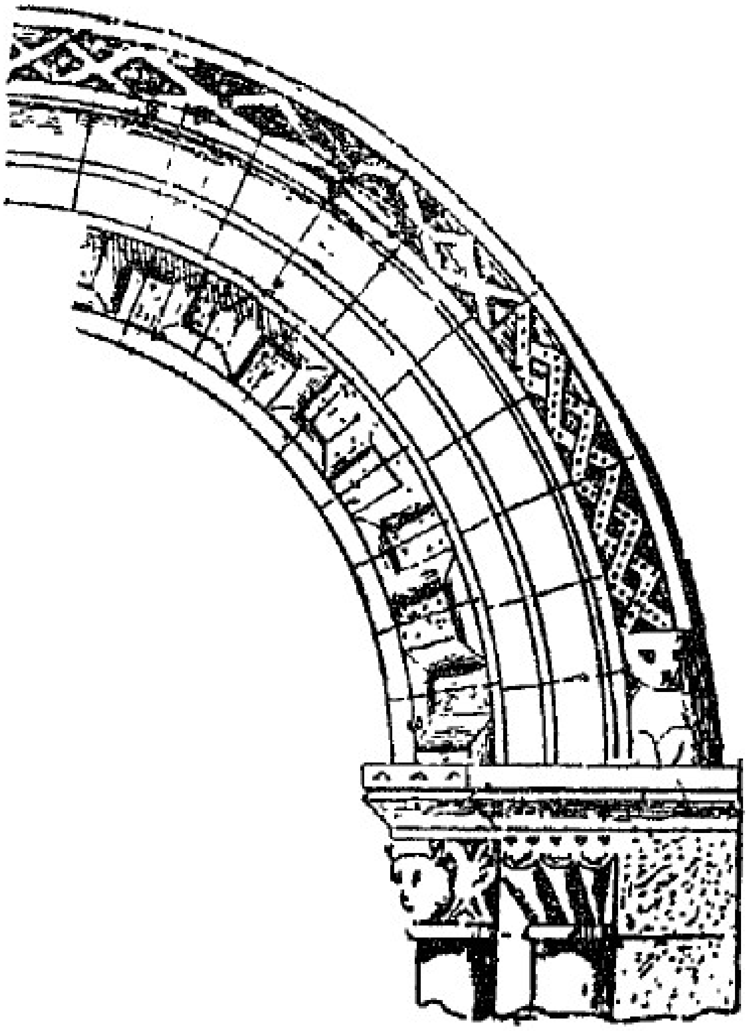
شكل ١٢٨

وفي جنوب فرنسا استعمل الزجاج المعشق بالرصاص بكثرة وكانت نسبة الفتحات أكبر حجماً منها في نوافذ الكنائس الشمالية وزخرفت الجدر بتحفظ واستعملت فيها الزهيرة كشكل رقم ١٢٩ أو استعملت زخارف منوعة مشتقة من الخط المنكسر أو من المعين كما هو مبين بشكل رقم ١٣٠ المأخوذ من أحد عقود كنيسة أنسيني.

ونظراً لندرة النحت الروماني العريق في شمال فرنسا كان النحت قليل الانتشار بخلاف جنوبها.



شكل ١٢٩



شكل ١٣٠

٤- في ألمانيا:

شاع استعمال النقش في ألمانيا في ذلك العصر لرغبة الألمان للاحتفاظ بالهدوء الناجم عن حفظ سطح الحائط مستو خال من البروز أو الانخفاض

اللازمين لجمال الحفر، وقد تأثرت النقوش الحائطية بالتقاليد البيزنطية فنقلت صور الفسيفساء مع جفافها وبعدها عن الحياة ولونت بألوان النقش الشديدة.

وقد استعملت الأفاريز في بعض الأحيان كما هو مبين بشكل رقم ١٣١ الذي يبين حفراً من كنيسة ليمبورج، وقد شاع استعمال الآجر في شمال ألمانيا ومن ثم اختفى عمل التماثيل المحفورة على الحجر وندر استعمال الزخارف المحفورة التي اشتقت من أوراق النبات والحفر أينما وجد في ألمانيا يدل على دقة الحفار وصبره الطويل وزخرفت بعض الواجهات بالآجر الملون وبعض التماثيل البرنزية.

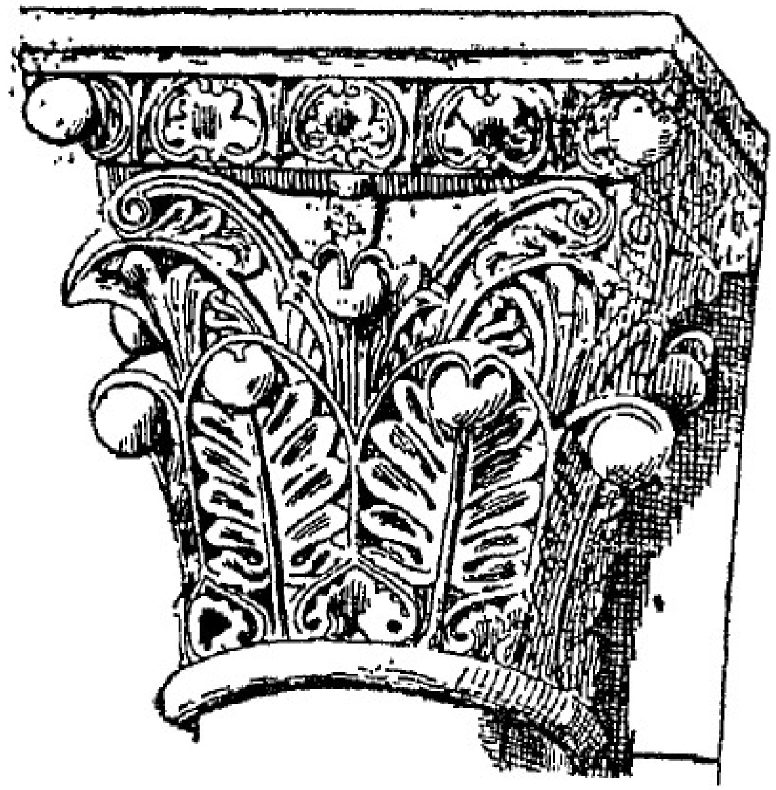


شكل ١٣١

٥- في أسبانيا:

تأثرت أسبانيا بالطراز الروماني في بادئ أمرها غير أن غزو العرب أعاق نمو هذا الفن إلى حد بعيد بل قضى عليه قضاء مبرماً في المقاطعات التي حكمها العرب، ومن ثم كانت أمثلة هذا الطراز قليلة جداً وكانت في

الواقع ما تزال في طور التكوين غير أنها تحوي بعض التفاصيل المعمارية الجميلة التي يتجلى فيها خيال أهالي الجنوب كما نشاهد ذلك في شكل رقم ١٣٢ الذي يبين تاجاً لأحد أعمدة كنيسة سان ايسادور.



شكل ١٣٢

٦- في انجلترا:

بدأ ظهور أقدم الآثار الرومانسكية في الجزر البريطانية حوالي عام ٤٤٩ ميلادية واستمر نموه حتى عام ١٦٠٦ عند ما غزا وليم الفاتح انجلترا واستقدم معه أفكاراً عذبة فتية من ألمانيا ويطلق على هذه المدة

(العصر الانجلوسكسوني) وأما بعد غزو النورمان لانجلترا فقد اصطلح على تسمية فنونها (النورماندية) التي أخذت في التطور تدريجياً حتى استنبتت في رياضها الفن القوطي وتنطبق سيما الفن الرومانسكي على العموم على ما صنع في انجلترا إبان ذلك العهد من حفر ونقش وتصوير وغيرها كما نشاهد ذلك في شكل رقم **١٣٣** الذي يوضح نقشاً حائطياً على الطراز النورماندي المأخوذ من كاتدرائية درهام (عام **١١٥٤**).

وجميع أجزاء الزخرفة الكلتية (أو السلتية كما يسميها فنانوا الاسكتلنديين) شديدة الاشتباك تبتدئ من رسم حي أو خيالي وعم استعمال هذا النوع من الزخرفة في الإيضاحات الكتابية وفي حروف التاج على وجه خاص ولونت بألوان شفيفة بديعة تشبه في صفائها ونقاء مظهرها ألوان الفرس.



شکل ۱۳۳

الزخرفة الإسلامية

مقدمة:

إن الديانة الإسلامية هي الدعامة الأصلية في تكوين المدنية العربية ومظاهرها المختلفة التي من بينها المنشآت المعمارية، ويقسم الباحثون هذه المنشآت الإسلامية إلى أربع مدارس:-

(١) مصر والشام.

(٢) العجم والهند.

(٣) تركيا.

(٤) شمال إفريقيا وأسبانيا.

ويرجع اختلاف طرز هذه المباني وتنوع أساليبها تنوعاً فرعياً إلى تباين المحليات. ترى هل تنبأ المسلمون الأوائل بما حازته مبانيهم من الجلال والجمال فيما بعد، وهل دار بخلدهم عندما غزوا غزواتهم الأولى أن سلطان الأمة العربية سيمتد من الصين شرقاً إلى المحيط الأطلنطي غرباً قبل انقضاء قرن واحد من هجرة الرسول ﷺ ؟

وبين هذه المدارس كلها صلة قوية وشبه عظيم بالرغم عن التباين السطحي الذي يتراءى للناظر لأول وهلة إذ لكل مدرسة من هذه المدارس علامات خاصة تميزها عما عداها، ويرجع ذلك إلى اختلاف البيئة والمؤثرات الطبيعية والجغرافية والمناخية والحوادث السياسية والتاريخية التي اجتازتها الأمم الإسلامية، ويرجع كذلك إلى اختلاف التقاليد الفنية الموروثة

في كل من هذه الأمم، وأما تلك الصلة القوية التي تربط المدارس العربية المختلفة ترجع إلى الديانة التي جاء بها سيدنا محمد ﷺ وما جاء به من نظم وعقائد جديدة غير بها وجه المدنية العالمية تغيراً عظيماً وأنشأ طرازاً جديداً وصل به الحضارات الفنية بعضها ببعض.

منشأ الطراز الجديد:

لما انتشر المسلمون ونمت مطالبهم دعت الحاجة وجود الطراز الجديد رغم التراث الذي خلفه الرومان والبيزنطيين في الممالك التي ارتضت الإسلام ديناً، واستعمل المسلمون هذه المباني في أوائل عهدهم ثم شيدوا مبانيهم الجديدة على أنقاض المنشئات السالفة الذكر واستعملوا بقاياها. ولكن المطالب الجديدة ألحت في طلب منشئات جديدة تختلف عن سابقاتها لاختلاف منهاج الحياة، ولابد إذن من إظهار هذا الشعور الإنساني الجليل وإن تقدمت به الأيام قبل نمو المدرسة وأدركها طور الشباب وكان لذلك أثره البين فيما بدا في العمارة الإسلامية من اختلاف عن سابقاتها وكانت في الواقع فتحاً جديداً بين الطرز المعمارية المختلفة.

تأثير المدنية العربية:

ليس لتاريخ الأمة العربية منافس وما أحدثته من تأثير عميق في عقلية الشعوب الإسلامية، فالاسكندر المقدوني ونابليون وغيرهم من الذين دوخوا العالم حيناً من الدهر كانت فتوحاتهم نتيجة نبوغ شخصي وقدرة فردية سرعان ما اشتعلت ثم انطفأت آثارها، وحتى فتوحات أبطال الرومان كانت بطيئة الانتشار إذا قيست بسرعة انتشار العرب وتأثيرهم في الأمم التي غزوها ونمو الديانة بين الأمم المختلفة وتكوينهم أمة واحدة الإخاء

تعاونت جميعها لنصرة الإسلام، وذلك هو السر الذي أوجد التشابه بين هذه المدارس المختلفة.

أثر الطرز القديمة:

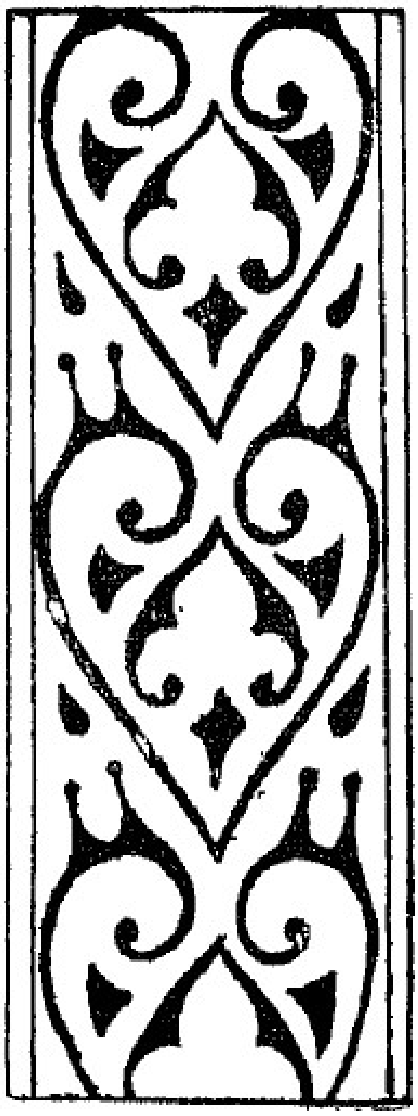
بدأ المسلمون بالاقتداء بمباني السلف التي وجدت بالممالك التي غزوها ثم تطور الطراز حتى اكتمل نموه بسرعة زائدة فمسجد ابن طولون بالقاهرة المبين داخله بشكل رقم ١٣٤ شيد عام ٨٧٦م به تفاصيل معمارية جميلة كأشكال رقم ١٣٥ و١٣٦ و١٣٧ و١٣٨ وهذه التفاصيل لا تتصل بالتراث الروماني بنسب ما، وفي هذا المسجد الذي شيد بعد قرنين ونصف من هجرة الرسول اكتمل نمو العمارة العربية واشتد ساعدها.



شكل ١٣٤

والقاهرة حافلة بالمساجد العديدة وكلها من أجمل المباني التي شيدت

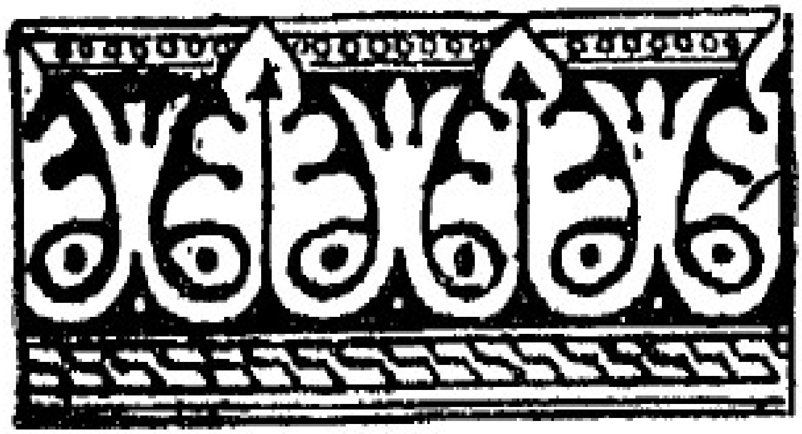
في العالم طرا وترجع شهرتها لبساطة تصميماتها المتناهية مع ما أغدق على داخل المسجد من الفخامة ورقة النقش وجمال الزخرفة والألوان.



شكل ١٣٥



شكل ١٣٦



شكل ١٣٧



شكل ١٣٨

ويظهر أن تلك الرقة في تنميق المنشئات إنما أخذت من الفرس والبيزنطيين معاً فأن من يشاهد تواشيح عقود أيا صوفيا (راجع شكلي رقم ١١٠ و١١١) ويلاحظ فيها الحلزون المستمر النمو من أخمص الوسط

إلى طرف التوشيحه العلوي لأدرك بالضبط الأثر الأول في الحلزون العربي المستمر والغرض من استعمال الحلزون على هذا الوجه أن يكون زخرفة موزعة فوق أرضية بها لون واحد ونلاحظ كذلك أن الكرنيشة المحيطة بالعقد مزخرفة وقد سرت هذه الظاهرة في بعض المباني العربية أيضاً.

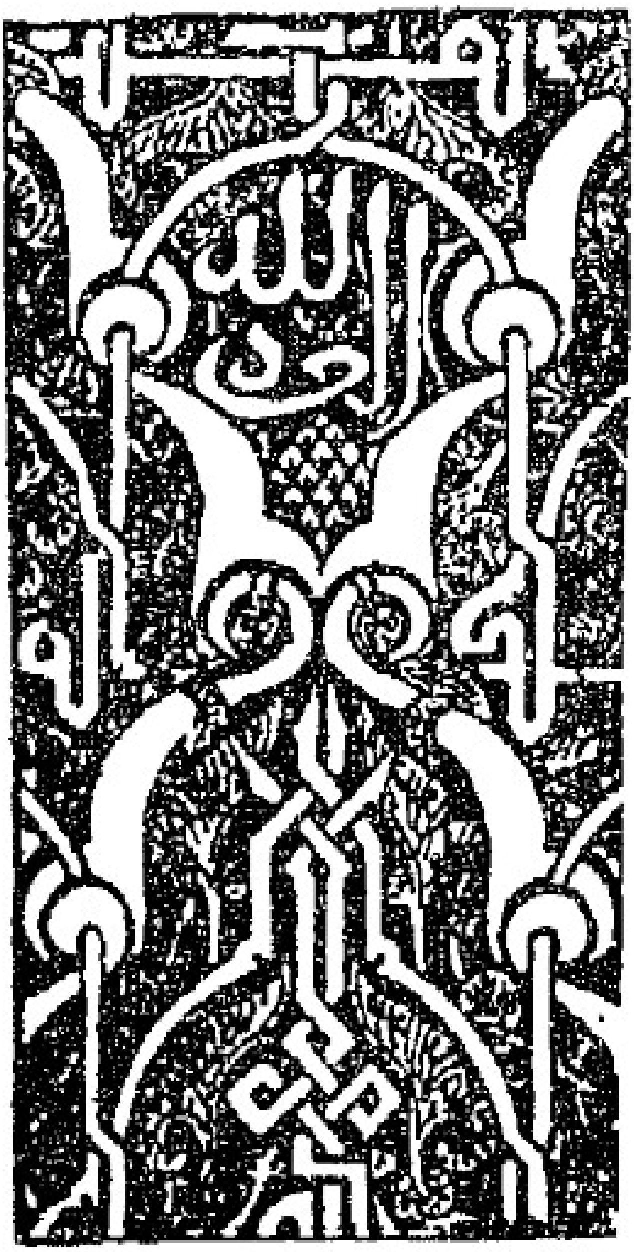
اهتدى العرب بسرعة زائدة إلى طرازهم الجديد وتخلصوا من كل ما يمت إلى الطرز القديمة في طريقة البناء أو إنشائها وتنوعت زخارفهم بمصر باختلاف الدول التي تعاقبت. فالزخرفة عند الطولونيين معظمها حول الفتحات أو أفاريز السقف حفرها بسيط التشكيل رصين المظهر ليس فيه أثر لرسم الكائن بخلاف الفاطميين الذين أحبوا الحفر الشديد القطع المزين بالصور الحية وبالمتحف العربي بالقاهرة أفاريز خشبية صور العازفون فيها على آلات الطرب المختلفة داخل حشاوى منضدة بالرسم البديع ثم تكاثرت الزخرفة لدى المماليك تكاثراً عظيماً غطى جل سطح الجدر بالحفر أو الفسيفساء أو النقش المحفور الملون.

والواقع الذي لا مرية فيه أن الفن العربي أدرك الذروة في قصر الحمراء بالأندلس فشكل رقم ١٣٩ يبين رحبة السباع به. ذلك القصر الشيق الذي طفقت شهرته الخافقين، بين زخرفة قصر الحمراء شكل رقم ١٤٠ وبين زخارف مسجد ابن طولون شبه واختلاف فكلاهما اصطلاحي صرف ليس فيه رسم لكائن حي مع أن بالحمراء صوراً تمثل ملوك بني الأحمر في حفلات الصيد وبعضها يمثل الملك مع مجلسه بين المقربين إليه، وبين زخرفة المسجد والقصر شبه آخر: كلاهما زخرفة جصيه مكونة من وحدات مكررة بنظام وبكليهما حفر قليل الغور وذلك احتفاظاً بالهدوء الناجم عن

حفظ سطح الحائط في مستوى واحد وكلا نوعي الزخرفة متشعب التصميم.



شكل ١٣٩



شكل ١٤٠

الزخارف العربية والطرز القديمة:

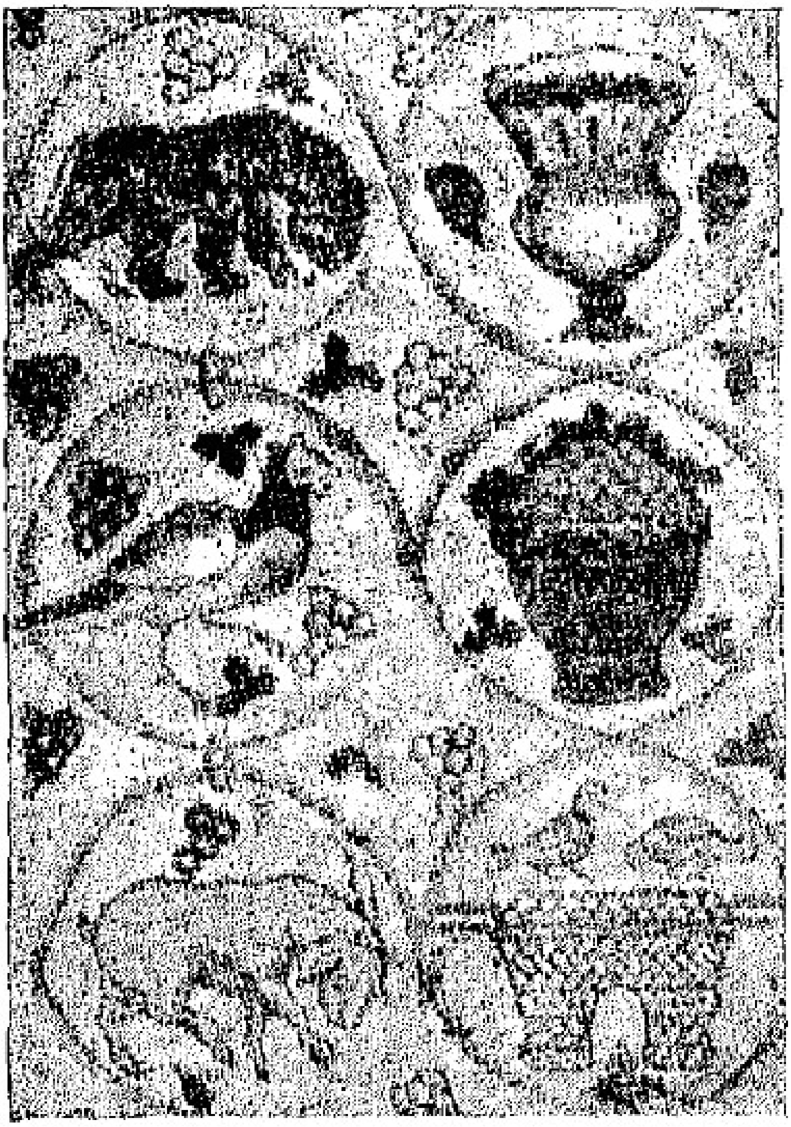
لبعض الزخارف أصل إغريقي: زهرتين إحداهما رأسية والأخرى منكسة مشتبكتين لكنها تختلف عن أصولها الإغريقية تماماً ذلك لاتصال كل من الزهرتين بجزع واحد في زخارف مسجد ابن طولون (راجع شكلي ١٣٧ و١٣٨) ويدل كل ذلك على سعة خيال المصممين وحسن تصرفهم. وإذا استمر الجزع في الزخرفة العربية توسطته زهرة أو زهيرة رأسية وأخص ما استعمل هذا النوع من الزخرفة في منحنى تنفيخ العقد. وكثيراً ما دلت هذه الزخارف الجصية على تركيب العمارة التي تزينها فكانت لهذا تعبيراً صادقاً عما خلفها وصورة من صور الأمانة في التصميم لأنها لا تخدع أحداً بمظهرها بل تسحر الجميع بجمالها وانسجام ألوانها.

مدرستي مصر وشمال أفريقيا:

تفوقت مدرسة شمال أفريقيا وأسبانيا في الزخرفة (راجع شكل رقم ١٤٠) على مدرسة مصر والشام الإسلاميتين فشكل رقم ١٤١ يبين كنارا من مسجد السلطان قلاوون بالقاهرة ذلك التباين من حيث تكوين الزخرفة وتوزيع الألوان فيها وقوة نموها بل تمتاز مدرسة مصر والشام بالرقة ودماثة المظهر ولعل لمعونة قبط مصر واشتراكهم في العمل في بعض المساجد دخل في ذلك. فالزخرفة القبطية التي سبقت الإسلام بمصر رغم عدم الدقة في رسمها رقيقة المظهر وديعة كشكل رقم ١٤٢ وهي فسيفساء من إحدى الكنائس المصرية التي شيدت عام ٦٢٢ ميلادية.



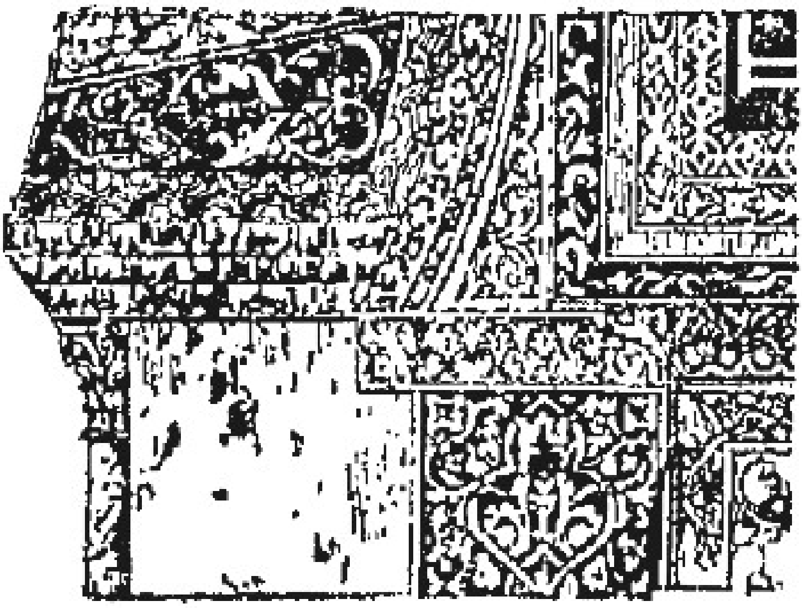
شكل ١٤١



شكل ١٤٢

طليت الزخرفة العربية بالذهب الوهاج فالذهب ينسجم مع أي لون آخر لقابليته لإشعاع الانعكاسات المختلفة الألوان واستعمل التذهيب في

جميع الزخرفة الإسلامية والصلة بين أرضية الزخرفة المغربية وما عليها من نقوش تعد صغيرة لكنها كاملة التكوين كما هو مبين بشكل رقم **١٤٣** والرسم من أحد قاعات قصر الحمراء. هذا وقد شابهت طرز قرطبة الطرز المصرية المتقدمة وكان أثر الفن البيزنطي فيها قوياً جداً كما يبين ذلك شكل رقم **١٤٤** المأخوذ من أحد أكناف مسجد قرطبة، وأما في مصر فالأرضية أوسع مساحة وألوانها أشد تبايناً كشكل رقم **١٤٥** وهو من أحد الوكايل القديمة بالقاهرة.



شكل **١٤٣**



شكل ١٤٤



شكل ١٤٥

استقدم المغاربة أنواعاً أخرى من الزخرفة تلك هي اشتراك الزخرفة الواحدة في مسطحين أو أكثر والزخرفة الجزلة نمقت بزخرفة فرعية تختلف في توقيعها حسب موضعها أو تتداخل أنواع الزخرفة بعضها مع بعض. فبعضها قد يكون شكلاً اهليجيا جزل المظهر يتصل ببدن الزخرفة الأساسي المنمق التفاصيل (راجع شكل ١٤٠) فيرتفع تارة عند اشتراكه في قوس الشكل الاهليجي، ثم ينخفض عندما يشترك في بدن الزخرفة بحيث لا ينقص ذلك من قوة تعبيرها عن التركيب المعماري الذي تشير إليه وتبدو الزخرفة من بعد جلية واضحة فلا تقلل الزخرفة الفرعية من قيمة الكتل ومكانها العمومي في الزخرفة، وتدعو براعة التصميم إلى فحصه من قرب وكلما أطيل النظر إليه تبين ما فيه من أفكار كثيرة صممت كلها بعناية تامة وحذق نادر.

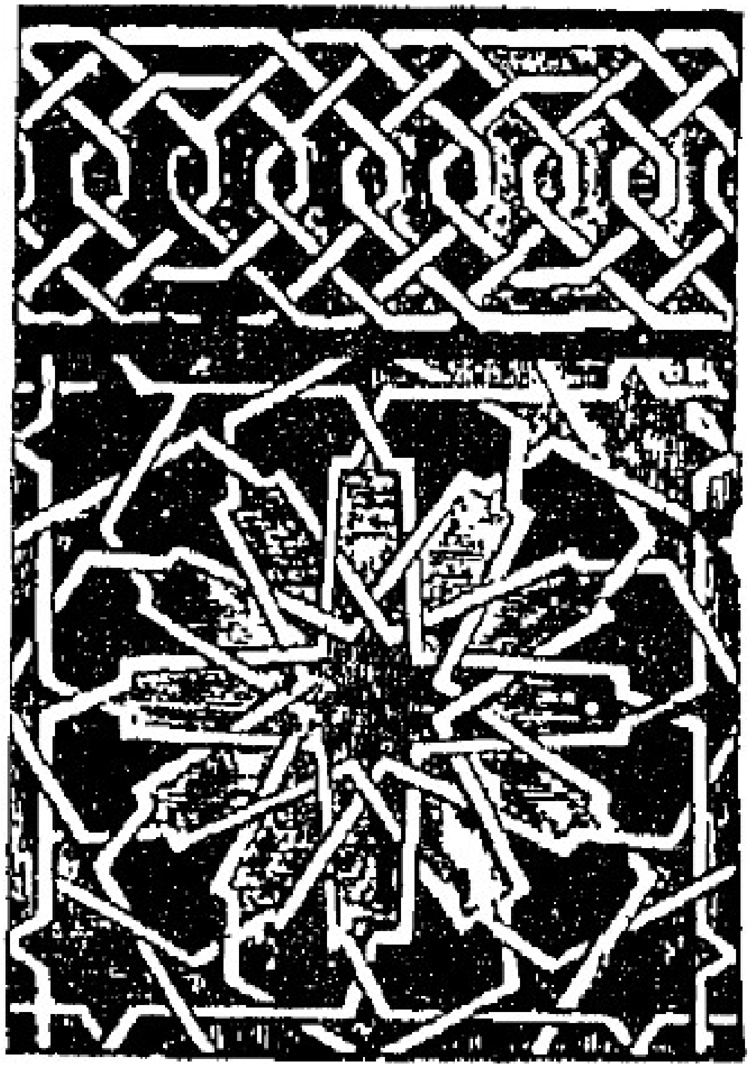
أثر الفرس على المدرسة المصرية الشامية:

استقدم الفرس إلى مصر بعض أنواع الزهور والقرنفل واستطالت أوراق الورد والتوت بكل نوع جاد به الخيال كما عم هذا النوع في الصحيفة الأولى من المصحف الشريف ولونت التصميمات بالأحمر القرمزي والأزرق السماوي والأخضر النحاسي والأزرق اللازوردي، واستعمل الأسود والرمادي المائل إلى الحمرة (بيج) في بعض مناسبات زادت التصميم جمالاً ورقة كما عم هذا النوع من التصميمات في القيشاني المصري الذي صنع في القرن السادس عشر كما هو مبين لشكل رقم ١٤٦ والأثر الآن محفوظ بدار الآثار العربية. وأما الفسيفساء العربية المصرية فحدث عن دقتها ولا حرج في ذلك ومعظمها أشكالاً هندسية مشتبكة الفروع تنتج نجوماً وأشكالاً بها أضلاع كثيرة متزنة

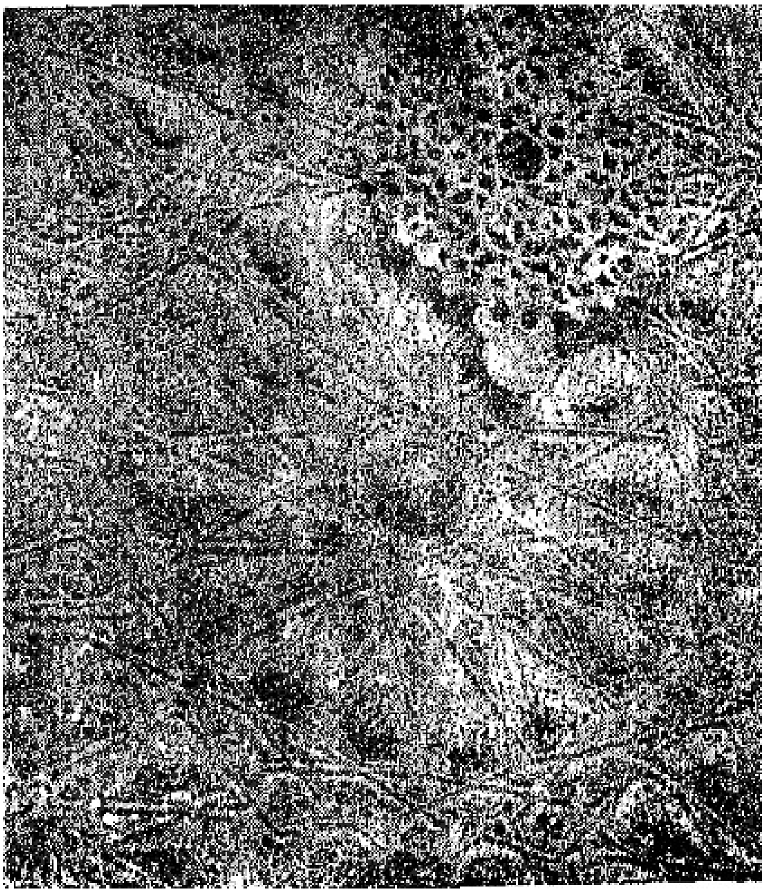
الأعضاء تختلف في الحجم حسب أهمية موضعها كما يبين ذلك شكل رقم ١٤٧ المأخوذ من مسجد شيخون، وشاعت في مصر كذلك الأبواب التي صفحت بالبرنز ونضدت بالزخارف العربية المفرغة الجميلة كما في شكل رقم ١٤٨ والرسم يبين جزءاً من باب مسجد المؤيد بالقاهرة وتتكون زخرفة الباب من عدد عظيم من الحشاوى المحفورة التي يختلف تصميمها اختلافاً يدل على سعة الخيال وغزارة المادة والنافورات العربية المصرية أكثر تنميقاً من النافورات المغربية فالمصرية وضعت في الردهات العليا أمام النوافذ القمرية الجميلة التي نضدت بأوراق الأشجار وزهور الربيع فيشع النور منها على النافورة، ثم على الرخام الأبيض الذي يوضع عادة تجاه النوافذ ليعكس ذلك النور الملون البديع فتسيل أسلاكه من النوافذ لتملأ القاعة بشعاع رصين هادئ وبسقف القاعة براطيم مزينة بالنقوش العجيبة وبأسفلها إفريز عريض منضد بالكتابة الكوفية أو العربية كشكل رقم ١٤٩ المأخوذ من مسجد السلطان حسن بالقاهرة.



شكل ١٤٦



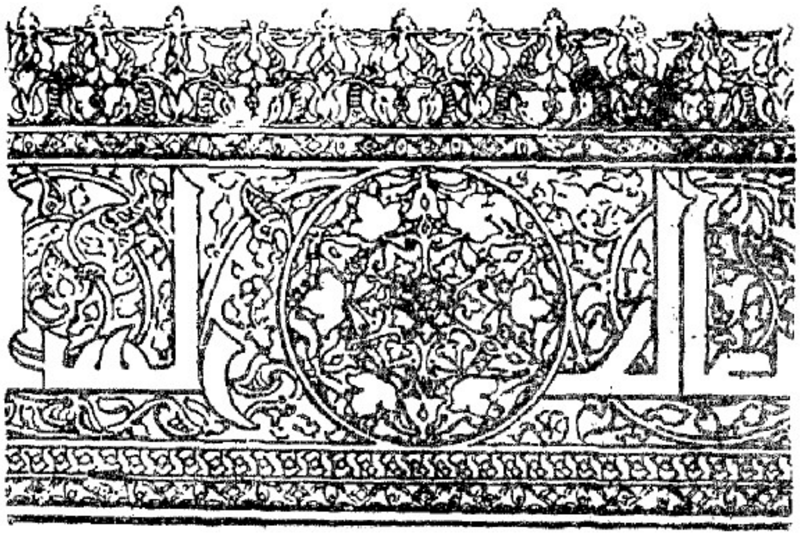
شكل ١٤٧



شكل ١٤٨

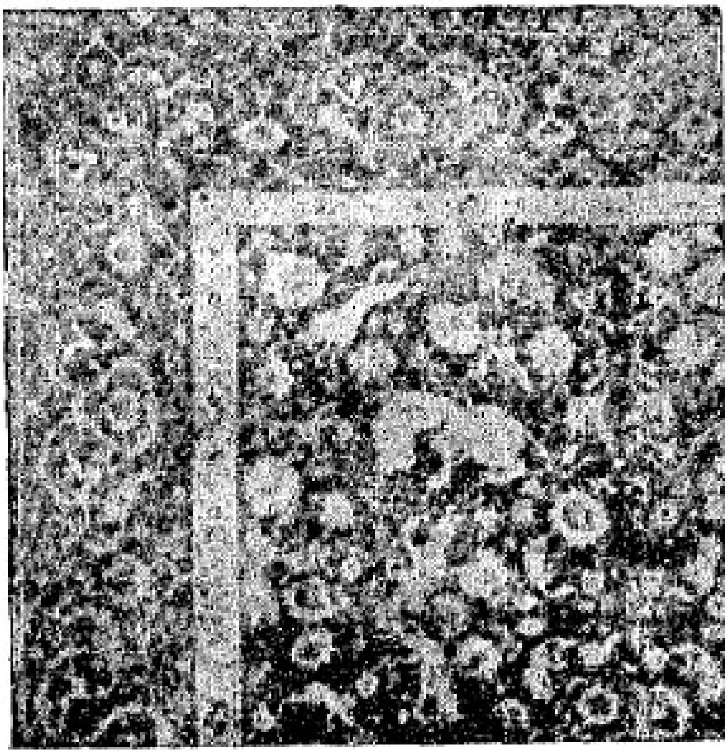
المدرسة العجمية الهندية:

لو أن للفرس أثر حميد جداً في مصر إلا أن المدرسة الفارسية الهندية أقل قوة وجمالاً من المدرسة المصرية الشامية مع أن نقوشها أفخم الزخارف الإسلامية الشرقية،لكن قوتها التركيبية خالية من الرشاقة والرقة اللازمتين للزخارف الإنشائية.



شكل ١٤٩

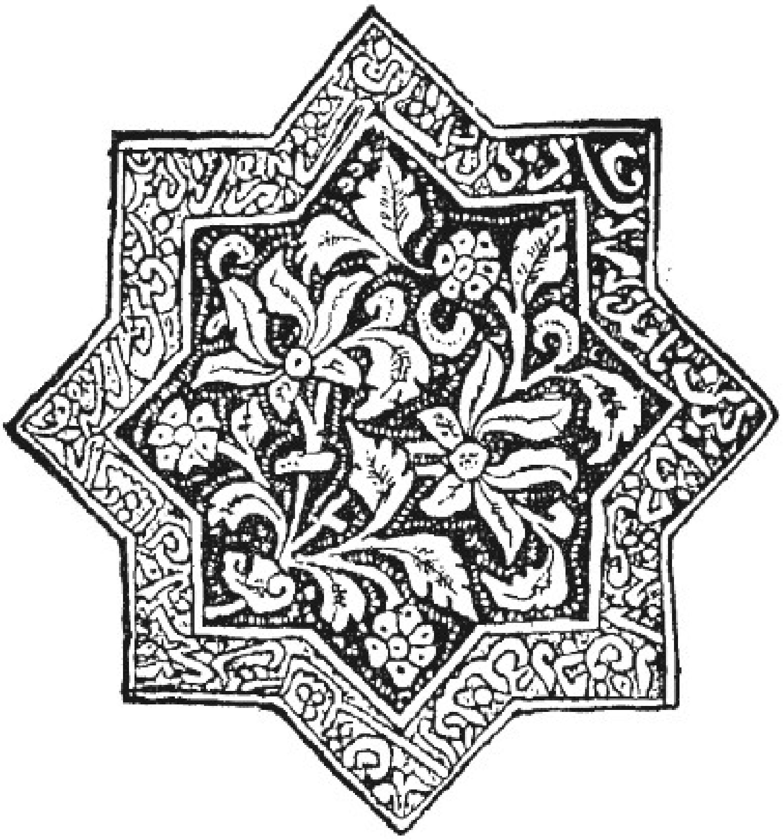
وقد امتازت هذه المدرسة باستخدام الطيور أو الحيوان كما هو مبين بشكل رقم ١٥٠ والزهور والأشكال الطبيعية وغيرها من أنواع النبات كما هو مبين بشكلي رقم ١٥١ و١٥٢، ويظهر أنها رسمت من الطبيعة فوراً لصدق تمثيلها ومحاكاتها الحياة. وأما المدارس الشرقية فقد استعاضت عن كل هذا بالكتابة التي كانت كأنها جزء لا ينفصل عن الزخرفة ولو أن بالحمراء صوراً بديعة صادقة التمثيل.



شکل ۱۵۰



شكل ١٥١



شكل ١٥٢

وقد عنى الفرس بتوضيح الشعر والنثر بالرسوم الجميلة وكانوا أسبق الناس في ابتداع هذا النوع من التصوير الذي يتمم القصيدة الشعرية أو الكلام المنثور وترامى أثر الفرس على المباني الهندية الإسلامية كما يوضح ذلك شكل رقم **١٥٣** الذي يبين زخرفة من أحد منشآت الشاه جيهان لكنهم لم يستعلموا ذات الألوان التي أحبها الفرس بل تأثروا في الألوان أو التصميم بالتراث الهندوسي أو البوذي القديمين كشكلي رقم **١٥٤** الذي

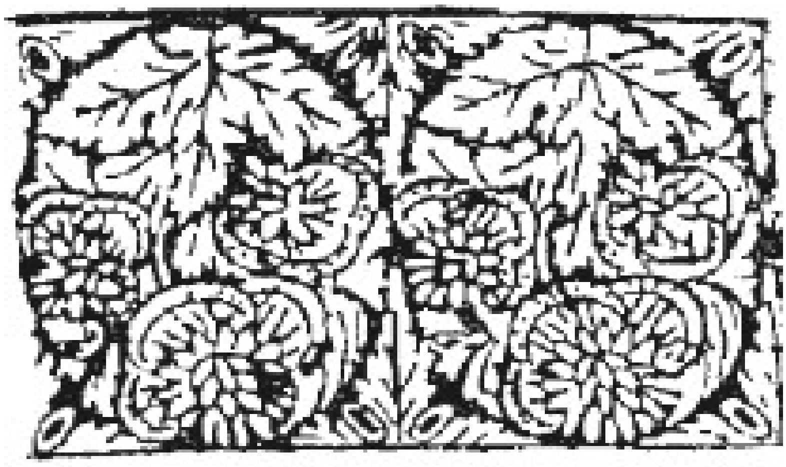
يبين تصميماً لنسيج مطبوع ورقم ١٥٥ الذي يبين إفريزاً من إناء حديدي مطعم بالفضة، أما الأشكال الهندسية الفارسية الهندية فهي زخرفية محضة لم تمتد فروعها وتشتبك بذات الكثرة التي تشاهد في مصر.



شكل ١٥٣



شكل ١٥٤



شكل ١٥٥

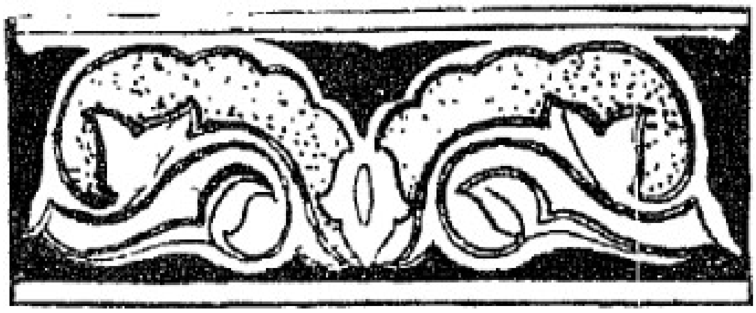
واستعمل الفرس من الألوان الأصفر الفاقع والأخضر (الفستقي والسندسي) مع الأسود والقرنفلي والأزرق البروسي والأصفر المائل إلى الخضرة ..بالإضافة إلى الألوان التي عمت بمصر والشام.

وخلاصة القول بأن هذه المدرسة تتسم على العموم بالنبوغ في استعمال الزهور والأشكال الطبيعية أو الاصطلاحية والبساطة في انتقاء الأشكال وشيوع استعمال السجاد الفارسي البديع في المنازل والمساجد.

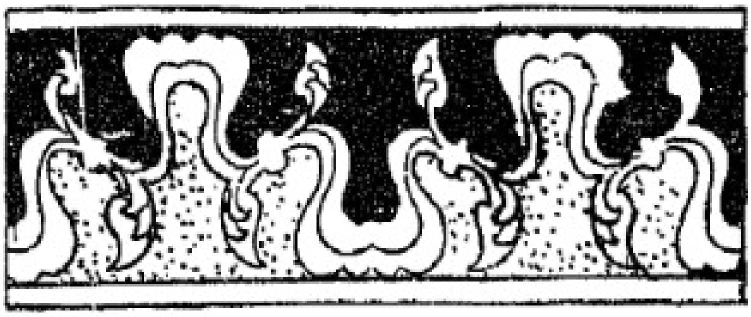
المدرسة التركية:

لما كان بالقسطنطينية لفيف من أعظم المنشآت البيزنطية كان من الطبيعي أن يكون لها أثرها على العمارة الإسلامية في هذه الأصقاع. ولاختلاف منشأ الشعب العثماني أثر في تكوين منشآتهم وتشكيل زخارفهم وقد قيل إن الأتراك لم يعرفوا الفن لكنهم طلبوا الفن وكان منهم فنانون بعد غزو القسطنطينية بزمن فكل المساجد والمنشآت التركية مختلفة الطراز

كشكلي رقم ١٥٦ و١٥٧ ففي البناء زخارف اشتقها المصممون عن العرب والفرس وبجانبها زخارف تمت إلى الطرز الرومانية أو إلى عهد النهضة، وربما كان ذلك نتيجة استخدام العناصر الأجنبية في مدارس الفنون. والأتراك هم أول المسلمين الذين تخلوا عن التقاليد الإسلامية الموروثة.



شكل ١٥٦



شكل ١٥٧

أنتجت المدرسة التركية بعض سجاجيد جميلة وأغلب الظن أنها صنعت في آسيا الصغرى لأن أوراقها تختلف عن نوع الأوراق التركية المستعملة، وهي في ذاتها أقرب إلى التقاليد العربية القحة من التصميمات التركية

المختلطة وترامى أثر هذا النوع من الزخارف إلى النقوش المعمارية كما يوضح ذلك شكل رقم ١٥٨ الذي يبين نقشاً من قبة المسجد الجديد بالقسطنطينية.

شكلت الزخارف الجصية العربية والأندلسية تشكيلاً خفيفاً، وأما الزخارف الجصية التركية فحفرها أكثر غوراً ولونت بالأسود أو الأخضر وذهبت الزهور وقد أدى ذلك إلى المغالاة في كبر مظهر التصميم.

من الصعب بل من المستحيل أن يوصف الفرق بالكلمات بين طرازين بينهما من الشبه ما بين الطراز التركي والفارسي والعربي والمغربي مثلاً لكن العين تدرك الفرق فوراً قبل تصويره بكلمات معدودة. فالأساس في تصميم الزخرفة الإسلامية واحداً، لكن التباين كله في توزيع كتل الرسم وتوقيع التفاصيل واتجاه الخطوط فالخيال واحد متشابه والطريقة الاصطلاحية واحدة.



شكل ١٥٨

أما الأسود والأخضر فهما أكثر الألوان شيوعاً في الزخرفة التركية بالإضافة إلى الألوان العربية السالفة الذكر.

الفن القوطي

نمو الفن القوطي:

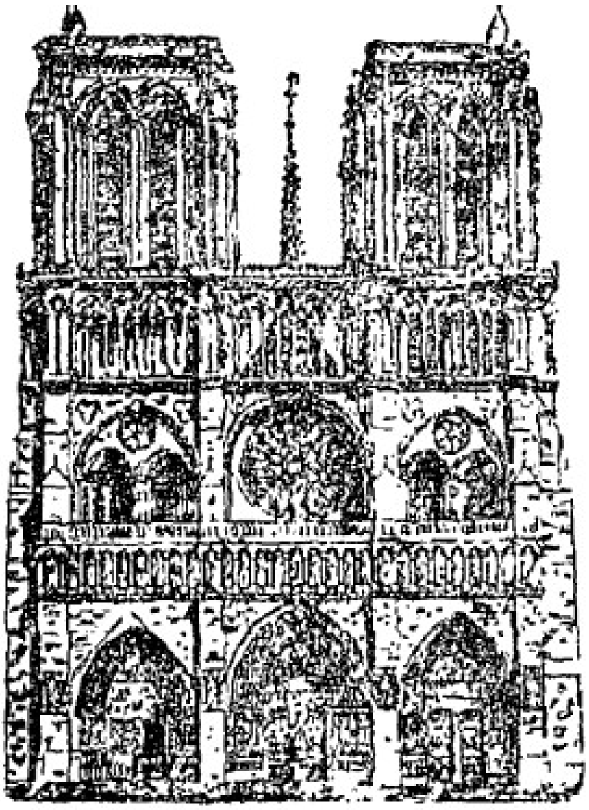
نما الفن القوطي في شمال فرنسا من الفن الرومانسك عندما أدرك ذروة مجده ثم انتشر في انجلترا وإيطاليا وأسبانيا وبعض ممالك أخرى وكان ذلك حوالي القرن الثاني عشر الميلادي. وقد ساعدت الحروب الصليبية سرعة انتشار هذا الفن القوطي إلى حد بعيد واستمر ينمو في معظم الممالك الأوروبية حتى القرن الخامس عشر ثم قضت عليه موجة الرينسانس بعد ذلك قضاء تاماً.

وليست لتسمية الفن القوطي باسمه هذا علاقة تربطه بالقبائل القوطية المتوحشة التي غزت معظم ممالك أوروبا بل أطلق الايطاليون هذا الاسم على الفن القومي القديم المزدهر في القرن الثالث عشر احتقاراً لشأنه. ومن ثم يظهر السبب الأساسي في عدم انتشار الفن القوطي في إيطاليا رغم انتشاره في كل ممالك أوروبا.

الكنائس:

استمر بناء الكنائس على الطراز الروماني مدة طويلة كانت العقود المستديرة فيها قوام تركيبها الأساسي، ثم دعت الحاجة الماسة إلى رفع أسقف الكنائس بقدر الإمكان حتى يتمشى الارتفاع مع طول المباني ويتسنى عمل فتحات كبيرة تنير بدن الكنيسة، فكان استعمال العقد المستدير حائلاً دون تنفيذ هذه الرغبة ذلك لكثرة الضغط الذي ينشأ عن

استعماله فاستخدمت العقود المحدبة بدلاً منها، وكانت قبل ذلك في الشرق معروفة. فسهل استخدام هذه الحنايا بناء كنائس هي أكثر ارتفاعاً من التي بنيت على الطراز الروماني مع تقليل الضغط الخارجي إلى أقل حدوده، وتعد كنيسة نوتردام مثالاً حسناً للفن القوطي الفرنسي، وهي مبينة بشكل رقم ١٥٩ وقد ظهرت بوادر الفن القوطي في فرنسا أولاً في مستهل القرن الحادي عشر وظهرت العقود المحدبة في مباني هذا العهد ثم عم انتشاره في أوروبا بعد ذلك.



شكل ١٥٩

وسرعان ما انتشر الطراز الجديد بين مختلف الشعوب بعد ازدهاره في شمال فرنسا وظهور كنيسة نوتردام فيها ثم كتدرائية كولون بألمانيا وميلان بإيطاليا.

تخطيط الكنائس:

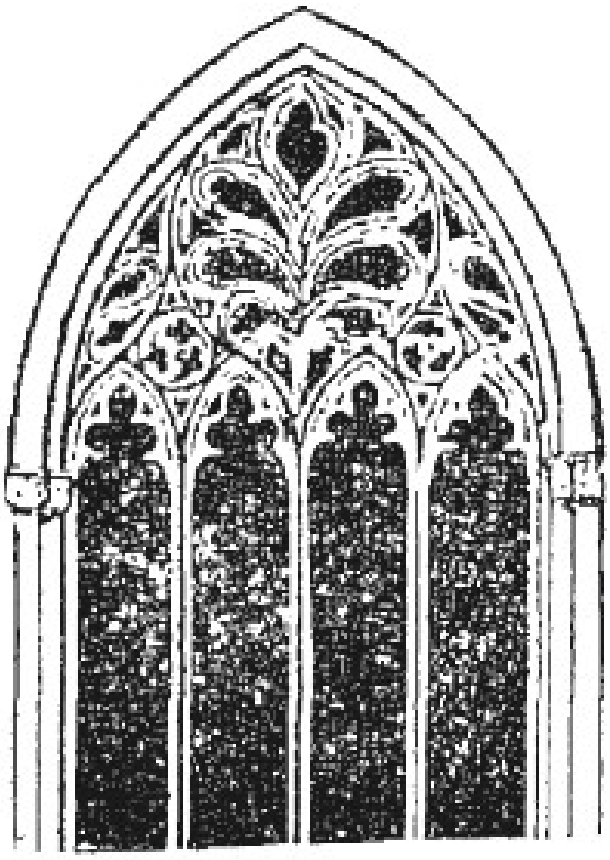
بين نظام الكنائس القوطية والكنائس الرومانسكية شبه عظيم إلا أن الطراز الجديد يمتاز عن سابقه باستعمال العقد المحدب وزيادة الارتفاع وجودة الإنارة وشيوع الزخرفة بين أجزائه المختلفة.

النوافذ:

تمتاز النوافذ القوطية بكبر مساحتها مع تزيينها بالزجاج المعشق بالرصاص الملون بأعجب الألوان وقد رسمت فيها المواضيع الدينية المختلفة المأخوذة عن الإنجيل. وكانت القيادة العليا في ذلك للفرنسيين فشكل رقم ١٦٠ يبين أحد نوافذ كاتدرائية تشارترز بفرنسا ويحيط بكل من هذه النوافذ حلية مشتبكة الأقواس والحنايا المختلفة الأشكال وكلها بديعة التكوين والتنسيق وخير الأمثلة لذلك تظهر في الكنائس القوطية الانجليزية كشكل رقم ١٦١ وهي نافذة تنتمي إلى الطراز المزخرف.



شكل ١٦٠



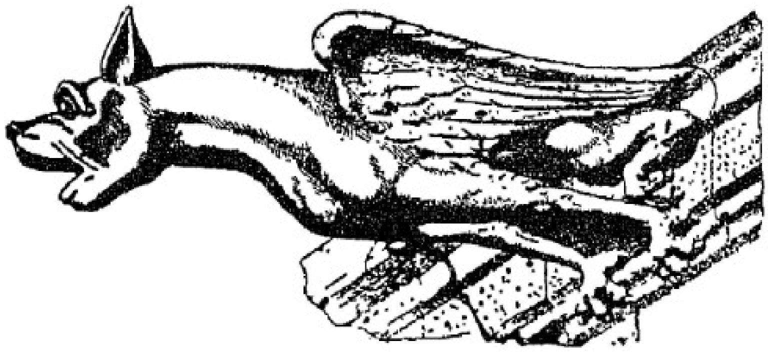
شكل ١٦١

واجهات الكنائس:

في معظم الكنائس القوطية نافذة مستديرة كبيرة الحجم تشبه الوردة ذلك لأن زجاجها محاط بإطار على شكل وردة. وتمتاز وجهات الكنائس بكبر حجم فتحاتها مع صغر حجم الأبواب بالنسبة لارتفاع البناء (راجع شكل ١٥٩).

والزخرفة المحفورة في الحجر تقسم واجهة الكنيسة أقساماً رأسية مختلفة فهي على الأبواب والأبراج والنوافذ والعقود العمياء التي تزين مظهر الكنيسة الخارجي في بعض الأحيان (راجع الشكل عند حرف أ في شكل رقم ١٥٩) وأما الميازيب الحجرية فمعظمها أشكالاً لحيوان خيالي أو مسخ مضحكة من طيور غريبة عن الوجود كما هو مبين بشكل رقم ١٦٢

ولما تقدم الفن القوطي دخلت الزخرفة في عهد جديد فاشتقت من أوراق الأشجار وحفرت على أشكالها ونقشت بما يدل على المهارة والذوق السليم. ومعظم النبات الذي اشتقت الزخرفة منه محلي ينمو في نفس البقعة التي شيد البناء فيها أو ينمو بالقرب منه. واستعلمت التماثيل مع بعدها عن الحياة وفظاظة مظهرها لتزيين واجهة الكنيسة وقد وضعت التماثيل في مواضع مختلفة. وأما زخرفة تيجان الأعمدة فقد اشتقت من النبات المحلي كذلك وحفرت حفراً جميلاً.



شكل ١٦٢

مدة الفن القوطي:

عمر الفن القوطي ثلاثة قرون ونيف وعند أول القرن الرابع عشر الميلادي بدأت بوادر التطور والتحول تظهر بجلاء في جميع أجزاء التصميم من تركيب وزخرف معماري وشاع استعمال الزخارف التي تشبه لهب الشعلة المتقدة.

كان الطراز القوطي طرازاً دينياً لكن بعض مباني المدينة شيدت على طرازه كدور البلديات، وبعض القصور التي تشبه القلاع من حيث تحصينها وبعض الملاجئ، وكانت كلها قوطية الروح تمت إلى القرون الوسطى في تصميمها.

وفي القرن الخامس عشر شيدت المنازل على هذا الطراز، فظهرت فيها بوادر الفن المقبل بأجلى مظاهره واختلفت المنازل تبعاً للبيئة التي شيدتها.

الفن القوطي في انجلترا:

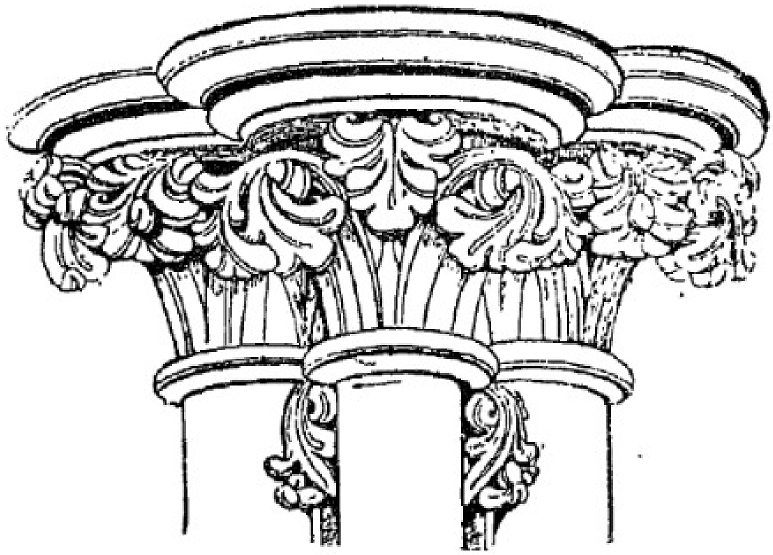
يتسم الفن القوطي في انجلترا بجمال نسبه وقوته وقد نمت الزخرفة عند انتشار عقيدة التصوف التي عمت خلال القرون الوسطى، وأنشئت الزخرفة لتزين الأماكن الدينية أما الحفر فكان جذل التشكيل ضخم الكتل بعضه مسخ مضحكة يتسق مظهره وطبيعة البناء الذي شيد فيه وكان شائع الاستعمال في دعامات المباني وطنابيشها وفي ميازيب المياه والعقود العمياء التي تزين بعض المباني وغيرها.

وتعد كاتدرائية كانتباري من أقدم الكنائس الانجليزية في هذا العهد فإنها بنيت عام ١١٧٥ وعقب بناؤها بقرن تقريباً شيد دير وستمنستر فبدأ في تشييده عام ١٢٤٥ وتظهر فيه أثر الزخارف الفرنسية القوطية بأجلى وضوح.

ثم بدأت الزخرفة الانجليزية تتكون مستقلة عما سواها فعم استعمال زهرة التيودور والأقواس المشتبكة أو المتقاطعة وقد اصطلح الانجليز على تقسيم الفن القوطي في بلادهم إلى ثلاثة أقسام.

١- الفن القوطي المبكر:

ويتسم بجمال نسبه ورشاقة التفاصيل وقوة نمو الزخرفة وقد تحررت عقول المصممين إذ ذاك من الغلظة التي تلازم الفن النورماندي واختفت الأعمدة القصيرة العريضة وحل محلها عمود سربي مكون من بضع أعمدة مجموعة بعضها مع بعض رشيقة نحيفة وفي نهايتها طوق مستدير (خلخال) وتيجانها مزينة بأوراق أشجار كل ثلاثة منها جمعت سوياً لتكون كتلة واحدة من وحدات التصميم تتفرع إلى الأعلى من طرق العامود، وتستدير حول نفسها بشكل حلزوني كأعمدة كاتدرائية لنكلن المبينة بشكل رقم ١٦٣ والشكل الحلزوني شائع الاستعمال في هذه المدة خاصة ويميزه عن غيره من الطرز الانجليزية الأخرى.



شكل ١٦٣

ويلاحظ التواء محاور الزخرفة بصيغة حلزونية حتى في الزخرفة الشهابية الخاصة بهذا العصر أيضاً وهي مكونة من ورقة لها ثلاثة حلمات ملتوية حول نفسها كشكل رقم ١٦٤ وهي تخالف في هذا الزخرفة الشهابية في الطراز (المزخرف) الذي استعمل فيه ورق أشجار طبيعي كأوراق أشجار القرو والاسفدان كما هو مبين بشكل رقم ١٦٣ ويخالف في ذلك الطراز الرأسي الذي يتسم بكثرة استعمال أوراق العنب مرتبة داخل مربعات أو في أشكال رباعية كما هو موضح بشكل رقم ١٦٥ ويتسم كذلك بسهولة سريان منحنياته وانسجام أجزائه كما اختلف تنسيق الزخرفة بعضها مع بعض واتصف بحسن توزيعهما بالنسبة للأرضية هذا وقد اختلفت زخارفهم الشهابية عن نظيرتها في الطراز القوطي المبكر كما يشاهد ذلك في شكل رقم ١٦٦

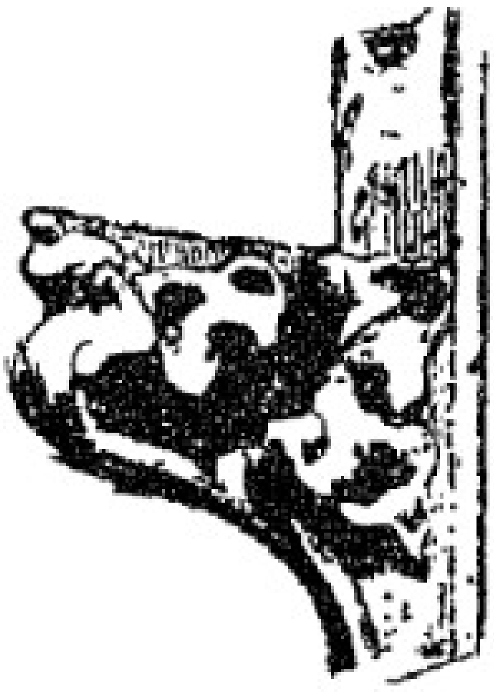


شكل ١٦٤



شكل ١٦٥

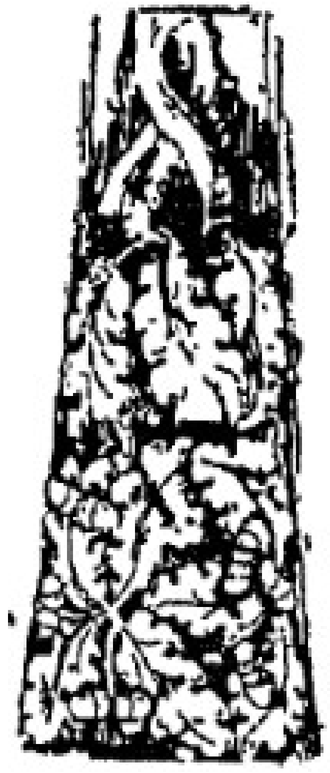
ومما هو جدير بالذكر أن زخرفة النوافذ الزجاجية التي عملت بالزجاج المعشق بالرصاص في الطراز الانجليزي القوطي المبكر تشابه الزخرفة المعاصرة لها من كل الوجوه عدا رسم أوراق بعض الأشجار من جانبيها بدلاً من رسمها من الإمام كما أن الزخرفة المحفورة في التيجان استعملت في الزجاج بشكل هندسي أو متشعبة من نقطة بشكل حلزوني المحاور أيضاً. وأحسن وضعها بما يدل على المهارة وسلامة الذوق.



شكل ١٦٦

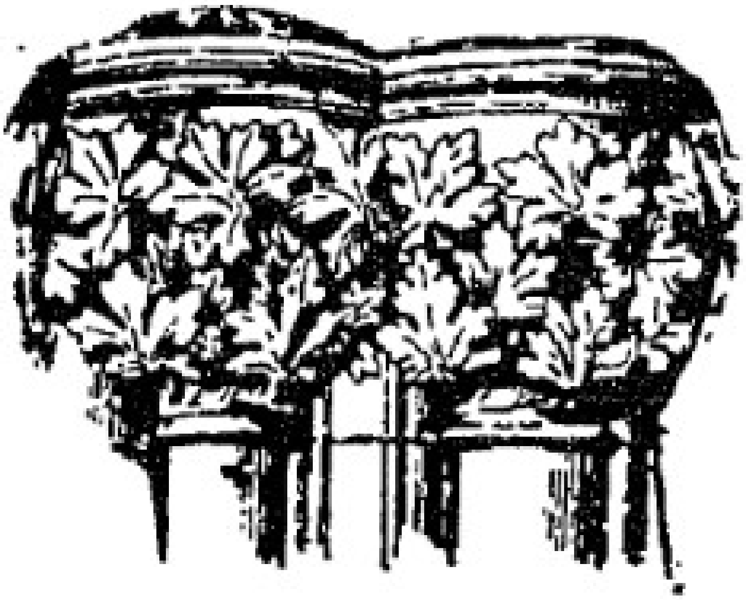
٢- الطراز المزخرف:

يمتاز الطراز المزخرف بشيوع استعمال الأشكال الهندسية المكونة من خطوط مموجة مكررة قدت من الحجر، وقسمت فتحة النافذة الأساسية إلى أقسام فرعية ملأها الزجاج المعشق بالرصاص راجع شكل رقم ١٦١ وكذلك شاع استعمال أوراق النبات في التصميمات الزخرفية بما يشابه طبيعتها بغض النظر عن نوع المادة المستعملة فيها الزخرفة ..كما يوضح ذلك شكل رقم ١٦٧ وهو يبين حفراً على الحجر من كاتدرائية أكستر وقد كثر انحناء محاور التصميم وتفاصيلها المزخرفة بما لا يشترك معه فيه أسلوب آخر.



شكل ١٦٧

استعلمت أوراق القرو والاسفدان والعنب والورد واللبلاب بوفرة وشكلت برقة ومهارة. ومع خلو هذا الطراز من الرصانة وبعض الصفات الحيوية إلا أن ذلك لا يقلل من قدر ما يبدو فيه من غزارة الابتكار ونورانية الزخرفة فحفر على التيجان مجموعة من أوراق الأشجار كأنها لصقت لصقاً على التاج الذي قد على شكل ناقوس منكس كأعمدة منزل تشابتر في سوتويل المبنية بشكل رقم ١٦٨ ولكن زخرفة هذا العهد خالية من الانسجام الذي يمتاز به الطراز القوطي المبكر.



شكل ١٦٨

زخرفت كرانيش العقود بهذا النوع من الزخارف وكذا القبو والكوابيل كما عمت الزخرفة في بعض أجزاء الحيطان وشملت الستار الذي يخفي بعض أجزاء الكنيسة عن الجمهور. وحليت نهاية مقص فرنطون الأبواب بطنبوشة كالتي بأعلى فرنطون باب منزل تشابتر المبين بشكل رقم **١٦٩** واستعملت هذه الزخرفة في الأسقف وكانت الزخارف بادية الجمال واضحة التصميم.

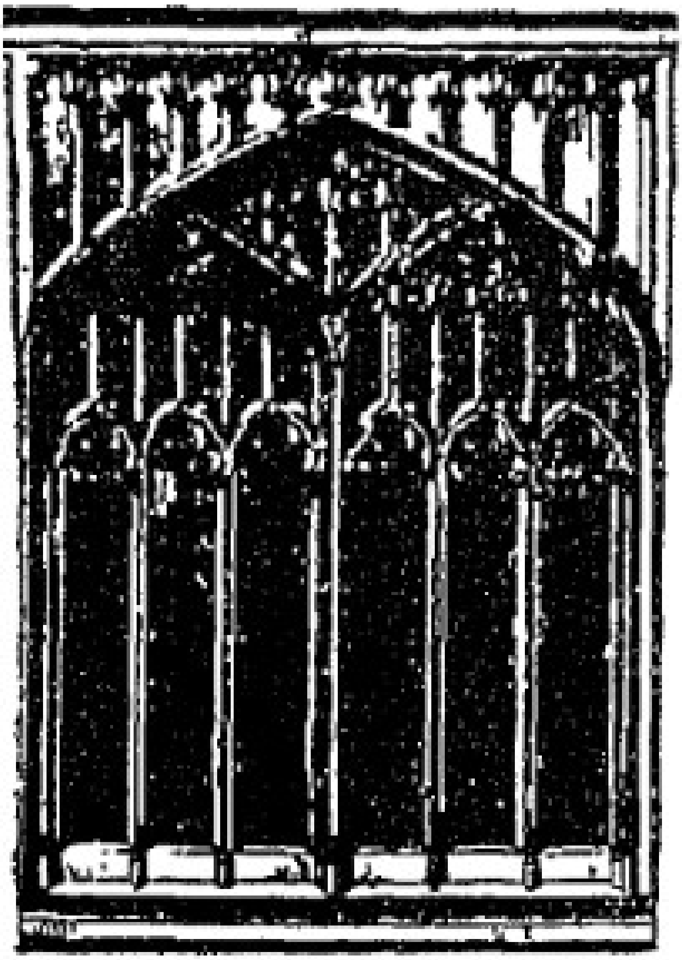


شكل ١٦٩

٣- الطراز الرأسي:

وهو الطور الأخير من الطراز القوطي الانجليزي، ويتسم باختلاف محاور التصميم التركيبية والزخرفية وأظهر ما فيه فخامة أبراج الكنيسة المقسمة إلى حشاوى مزينة بالحلايا المشتبكة الأقواس والحنايا المتوجه بما يشبه القبة المستطلية وبها شرفات مفرغة ودعامات منمنمة.

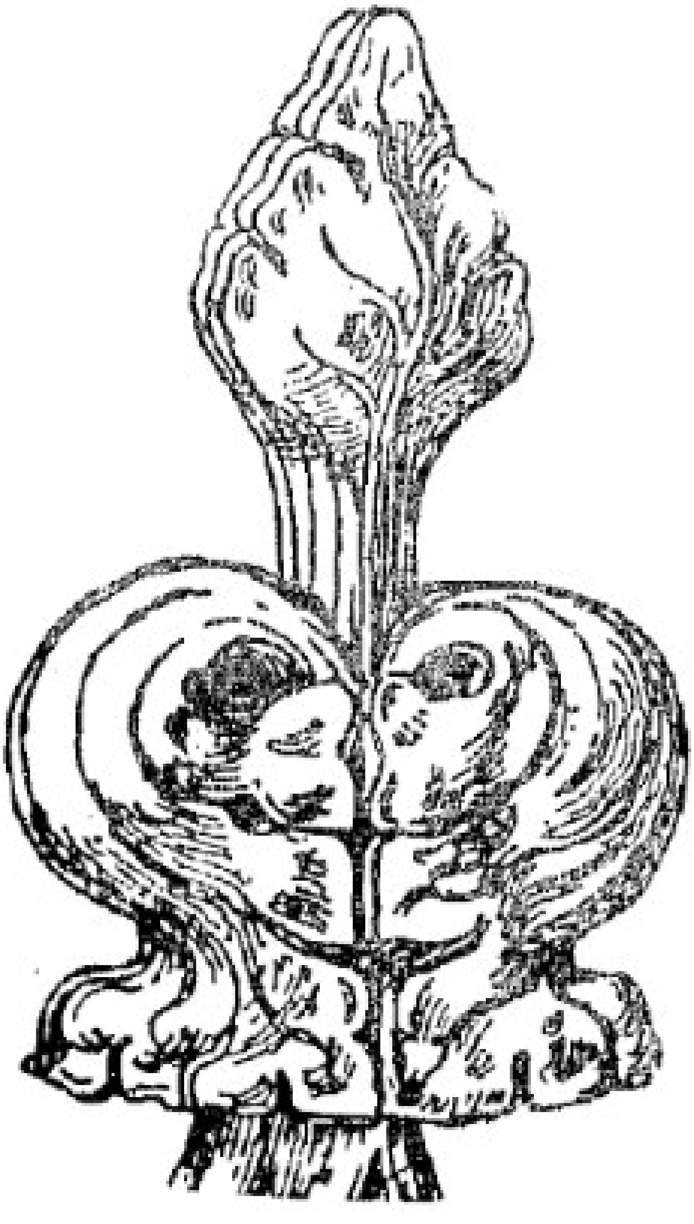
وللنوافذ طريدات رأسية تمتد إلى رأس النافذة التي كثيراً ما تكون عقداً ذا أربع مراكز كما يشاهد ذلك في نافذة كنيسة بوشامب رقم ١٧٠ وقد يكون بالنوافذ سواقيس أفقية مزخرفة بالأقواس وكلها تقسم النوافذ أقساماً فرعية متزنة الأجزاء.



شكل ١٧٠

والحفر في غضون القرن الخامس عشر منوع المواضيع عظيم الفخامة قوي التصميم تام التفاصيل وقد أحدثت المحليات اختلافاً في طريقة التصميم والعمل ويرجع ذلك إلى تأثر العرفاء بمناظرهم الطبيعية المحلية واختلاف أمزجتهم.

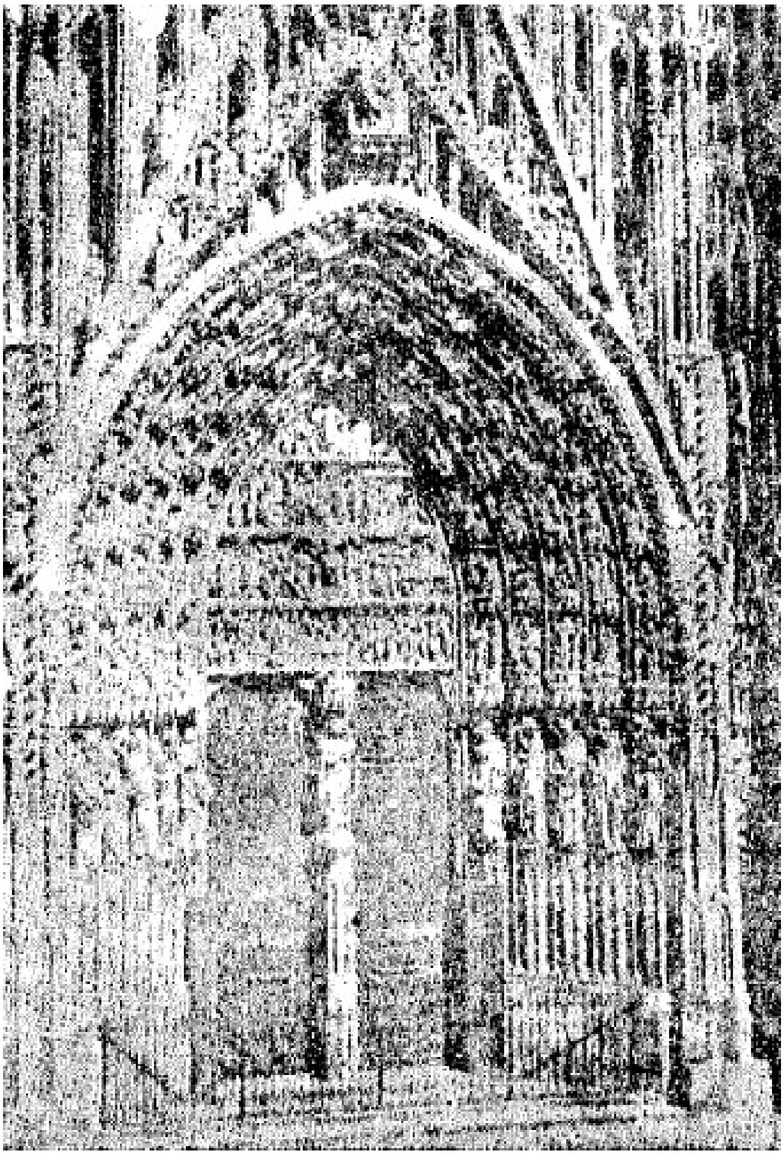
وإذا تأملنا في أي دير قوطي أو أي كنيسة لدرس تفاصيله الزخرفية التي تنضد سجوفه ومقاعده وستره لوجد فيه تراثاً عظيماً من عمل القرون المختلفة والشخصيات المتباينة تشبعت كلها بمذهب التصوف الذي عم في غضون القرون الوسطى والعمل على إيضاح أثر هذا المذهب وشاع استعمال عناقيد العنب وزهرة التيودور وأوراقه إبان هذا العهد كذلك. وأما نهايات المقاعد الكنيسية فهي مصفحة بزخارف مشتقة من رأس أبي النوم حفرت بدقة ورشاقة تستلفت النظر كشكل رقم ١٧١ وقد عم تصميم الشعارات العائلية على المنازل بكثرة وكانت على شكل دروع بها زخرفة ورمز أو بها رمز وخارجها زخرفة صنعت الأكتاف بصحن الكنيسة رباعية أو معينة تحتوي عادة على كرنيشة من منحن عكسى القوس مقسمة إلى أعضاء فرعية كلها تحمل تاجاً ثماني الأضلاع وبين ثنايا كرانيش العقد زهوراً تنضدها زهرة مستديرة وأخرى مربعة تتبادلان بالتتابع ولكليهما أربع (بتلات) وريقات.



شکل ۱۷۱

الفن القوطي في فرنسا:

تختلف الكنائس الفرنسية عن الانجليزية اختلافاً بيناً من حيث الحجم وتوزيع النقوش والحفر ونسبة الأبواب والسعة فهي أقل طولاً وأكثر ارتفاعاً واتساعاً في عرضها، وتختلف كذلك بنسبة مدخلها الأساسي فهو أكبر في الكنائس الفرنسية عن نظيره في الانجليزية وقد زانته تماثيل عديدة وضعت فوقها مظلات بارزة تقيها مياه الأمطار، وترامي أثر ذلك على الألمان وأما شكل رقم ١٧٢ فيبين باب كنيسة ستراسبورج بفرنسا وزين الكتف الأوسط الذي يشطر فتحة الباب نصفين متساويين بتمثال العذراء أو بتمثال أسقف الكنيسة وفوقه صفوف تعلو إحداها الأخرى وتماثيل القرنين الخامس والسادس عشر تشهد للفرنسيين بالباع الطويل والمهارة الفائقة في فنون الحفر وإنشاء المباني وكانت الملابس التي عليها رغم جفاف محيا التماثيل تشف عن تركيب الجسم التي تستره وكانت مع ذلك قليلة التفاصيل جذلة الكتل قوية القطع.



شكل ١٧٢

نضدت الزخرفة الشهابية فرنطونات أبواب الكنائس وتوجتها طنابيش من حجر على شكل صليب مزخرف أو قسمت أقساماً فرعية متشابكة

الأغصان وقد تنضد الأبواب برسومات أو تماثيل مأخوذة عن بعض المواضيع الدينية من الانجيل داخل حشاوى خشبية على شكل صليب مكون من أربع دوائر وقد تمتد زخرفة الواجهة بامتداد إحدى واجهات الدير الأساسي كلها.

اتسم الحفر الحجري والخشبي في القرن الثالث عشر بكبر تفاصيله وجزالته وشدة ارتفاع أجزائه ويختلف في ذلك مع نظيره في انجلترا الذي تغلب فيه استدارة التفاصيل عن غيرها وتقسيم الأوراق إلى وريقات صغيرة تتفرع من الأصل ذات اليمين وذات الشمال.

ولا تخفى الزخرفة في تيجان الأعمدة شكل الناقوس المنكس بل تظهره حتى تبدو كأنها التصقت بجدرانه، وليس في ذلك الحزوني الملتف حول نفسه الذي يشاهد في التيجان الانجليزية المعاصرة وأما كشفة الصفحة (الجزء الأعلى في تاج العامود) فكثير ما كانت أعضاؤه مستقيمة ولم تكن الأعمدة السربية معروفة لدى الفرنسيين إبان ازدهار الفن القوطي ولا تيجان الناقوس المنكس العارية عن الزخرف والنمنمة. ثم تطور الحفر والنقش وما يتبعهما من ضروب الزخارف في غضون القرن الرابع عشر فكانت الزهور والأوراق أكثر شبهاً بالطبيعة وقد ظهرت بها أضلاع تقسمها إلى أقسام تتمشى مع نموها الطبيعي الذي تظهر بها عادة في الأصل النباتي، فإذا استعملت حلزوناً تشبه حلزونات ورقة الاكنثس الملفوفة الحلمات كانت (بتلاتها) قصيرة الطول واستعملت معها أوراقاً أو زهوراً أخرى كما حدث في الحفر الذي يزين كنيسة نوتردام بباريس فقد استعملت الحلزونات مع أوراق العنب المستديرة الأطراف كالمبينة بشكل رقم ١٧٣.



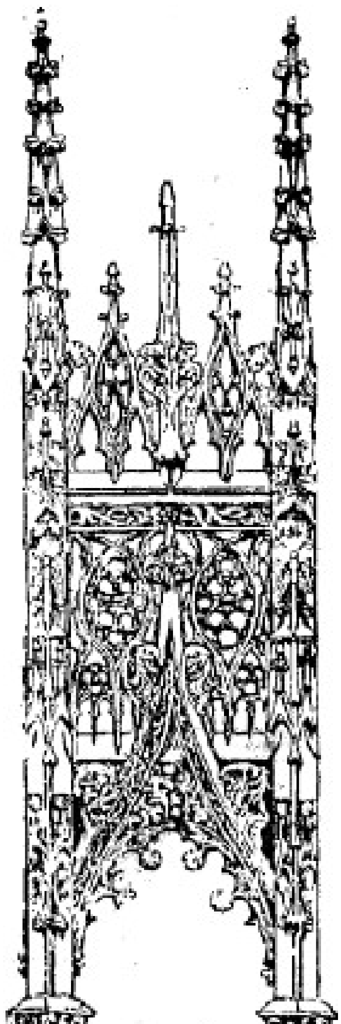
شكل ١٧٣

وقد شاعت الزخرفة الشهابية في فرنسا شيوعاً عظيماً وبالأخص في دير أمى وبه شبك حجري سيال الخطوط مختلف الحنايا شيق المظهر، وكلها استعملت مع الفرنطونات المزخرفة والطنابيش المزينة بالرسوم البديعة لتزين الكنيسة من الخارج أو الداخل فكان منظرها بديعاً جميلاً كما يوضح ذلك شكل رقم **١٧٤** المأخوذة من كاتدرائية آمى.

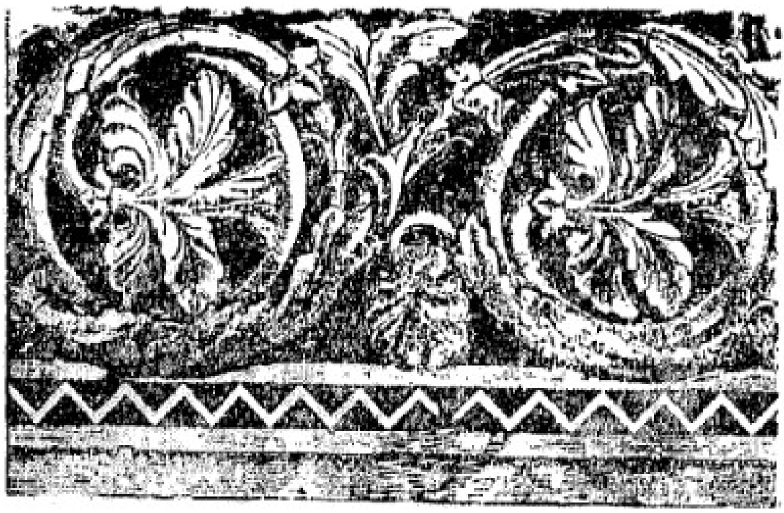
الزخرفة الإيطالية:

أحب الايطاليون النقش الحائطي فوق المصيص وفضلوه عن نوافذ الزجاج المزخرف حتى انتشر في عهد النهضة (الرنيسانس) الذي انبعث أصوله من إيطاليا وترامى أثره على بقية الممالك الأوربية فاكتسح الفن القوطي وأعاق نموه إلى حد لم يتعداه، ولم يكن للايطاليين ميل للفن القوطي لاحتقارهم إياه وكان للحفر والنقش في إيطاليا ذكرى مشوهة من ذكريات الفن الروماني القديم كما يبين ذلك شكل رقم **١٧٥** فخالف في ذلك فنون أهالي الشمال وأغدقت الزخارف على الفسيفساء كما عم استعمال

التماثيل في تعاريش الهياكل المقدسة وعلى المقابر كذلك وزخرفت الوجهات بالرخام الملون والأعمدة الملفوفة التي تحمل العقود والحنايا لمحدبه.



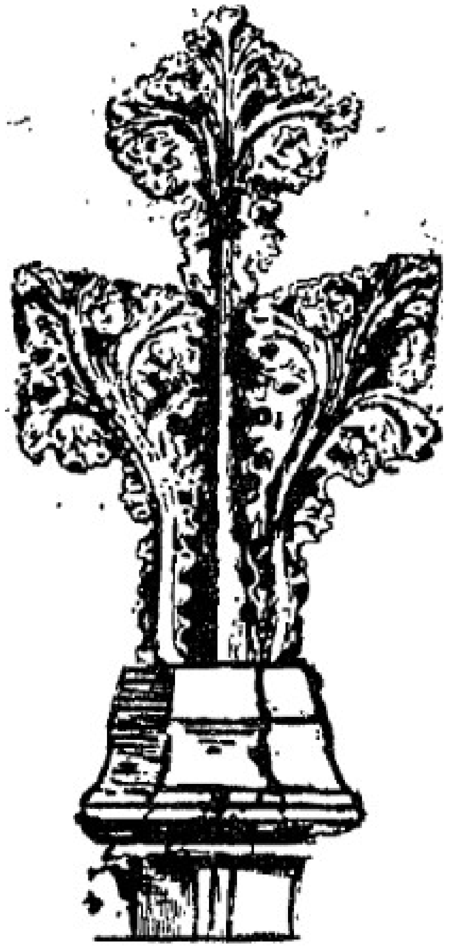
شكل ١٧٤



شكل ١٧٥

الزخرفة الأسبانية:

اشتهرت القواطيع الأسبانية الخشبية أو المرمرية بجمالها وكثرة زخرفتها التي تمتد إلى القبو المسقف للكنيسة ولونت بالألوان الجميلة الزاهية وذهبت حلاياها البارزة كشكل رقم ١٧٦ الذي يبين طنبوشة من كتدرائية القديس جين بطليطلة، وقد حاكت التماثيل الحجرية والمرمرية الحياة فيما بدا في مظهرها من تعبير رقيق عن التأثيرات النفسية المختلفة فيبعث مظهرها شتيت العواطف الهادئة الرصينة وقد أدى وجود الآثار الرومانية العتيقة إلى جمال التفاصيل فكانت في ذلك على نقيض مع زخارف أهالي الشمال وكان التصميم في روحه ومظهره ضعيف التركيب.



شكل ١٧٦

وأما الحديد المطروق فقد ظهر في جنوب أسبانيا وبالأخص عند أفول القرون المتوسطة فكانت قضبانه طويلة بها تفريغ جميل المنظر وكانت أبراج الكنائس شامخة الارتفاع جافة المظهر رغم شيوع الزخرفة في كل أجزائها واستعمل الزجاج المعشق بالرصاص في اشبيلية وأوفيديد وغيرها من المدن الأندلسية وكان تصميمه ثقيلاً قوياً شديد الألوان والزخارف المحفورة في

الكنيسة مدببة الأوراق جزلة الكتل تحاكي الطبيعة.

وبالأديرة الأندلسية تتجلى صناعة الفضة التي ورثوها عن العرب، لكنها تجسمت في هذه الحقبة بشكلها القوطي فصنعت الصلبان والكؤوس والتماثيل الذهبية أو الفضة والثريات المنضدة بالمعادن النفيسة بكثرة.

الزخرفة الألمانية:

أدرك الفن القوطي ذروته في غضون القرن الرابع عشر كما شاع عمل التماثيل في هذه الحقبة في فرنسا وألمانيا كذلك. وكانت التماثيل محمولة على قواعد نضدت بالحفر وبأعلاها مظلات صغيرة تحميها من الأمطار لأن الألمان إنما أخذوا ذلك عن الفرنسيين (راجع شكل ١٧٢) والتماثيل الألمانية مليئة بالتفاصيل الدقيقة، تسبق المقدرة الصناعية فيها الحذق الفني فجميع تصميماتها متكلفة في الأوضاع واتجهت كل المجالات للتشبه للطبيعة عند صنع التماثيل.

والزخرفة الألمانية مشتبكة الفروع والأغصان طبيعية المظهر فشكل رقم (١٧٧) يبين باباً خشبياً نضد بالنقوش الحديدية التي تشبه أوراق الأشجار وقد انتشرت التصميمات الطبيعية حتى في سواقيس وطريدات النوافذ الزجاجية وهنا تغلبت المقدرة العملية على الفنية أيضاً ولم يلاحظ الألمان جمال محاور التصميم أو رشاقة الخطوط الخارجية فيها.



شكل ١٧٧

هذا وقد أدى شيوع الآخر في شمال ألمانيا استعماله لنقش الجدران والاستغناء عن التماثيل فعمت حلايا الآجر الملون في جميع أجزاء المباني، وكانت مظلات الهياكل من الصناعات البارزة في ألمانيا إبان العصور المظلمة وكانت كثيرة الزخرفة شاهقة الارتفاع تشبه الأبراج في تصميمها فهي مدرجة تستدق من طرفها الأعلى مصنوعة في غالب الأحيان من الخشب المتماسك الألياف ثم نضدت بالتماثيل والنقوش المحفورة والطنابيش الجميلة.

والنوافذ الزجاجية بديعة التصميم للغاية فقد طفقت شهرتها الخافقين كما يبين ذلك شكل رقم ١٧٨ فالناحية اليسرى مأخوذة من كنيسة هاندلشاسم والناحية اليمنى محفوظة في متحف ميونخ.



شکل ۱۷۸

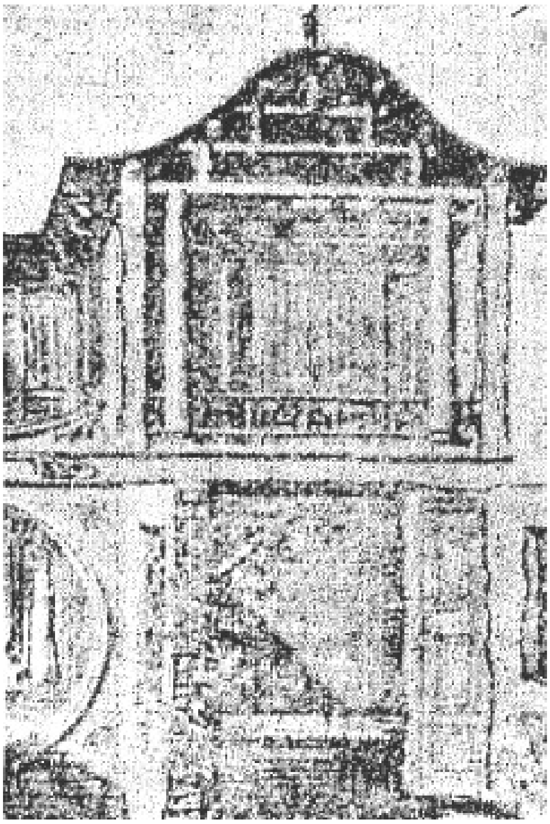
الزخرفة الصينية

نبذة تاريخية:

ولو أن أقدم الآثار الصينية تدل على أن منشآتهم تتصل بالقرن الثالث والعشرين قبل الميلاد عندما نزحت قبائل الباكو من إلام وبابل إلى الصين، واستقدموا معهم طرازهم الآشوري المبكر، ولسوء الحظ دمرت كل مباني هذا العهد، ولم يبق منها غير صيتها مع أن أقدم الآثار الموثوق بصحته الآن إنما يرجع إلى القرن الثالث عشر الميلادي فقط.

العمارة الصينية:

يظهر أن الصينيون اتخذوا لهم أسلوباً واحداً في منشآتهم وأقدم الأمثلة بناه كورينز في اليابان عام ٦٠٧ ميلادية وتطور الطراز بعد ذلك.. وكانت أعمدة منشآتهم من الخشب فوقها الأسقف الجمالونية المغطاة بالقرميد الملون بالألوان الزاهية الجميلة وتجلى جمال زخارفهم المعمارية الأساسية في مجموعة الكوابيل التي تحمل رفرفة الأسقف كما هو مبين بشكل رقم ١٧٩.



شكل ١٧٩

وللصينيين طراز فريد في بابه اتخذوه لتركيب أسقفهم فقد استعاضوا عن البراطيم الأفقية (التي تربط الأسقف) بكمرات معشقة في الأعمدة تربط التركيب بعضه ببعض ومن ثم لم تستعمل تيجان الأعمدة التي كثيراً ما تكون السحنة الأساسية في أي طراز.

وفي صدر تاريخهم استعاضوا في تشييد مبانيهم بالآجر المغطى بالقيشاني الملون بالألوان الجميلة عن الأخشاب التي استعملوها في أوائل عهدهم.

الزخرفة الصينية:

وللصينيين صيت طائر في عمل الأواني الفخارية والخزفية على اختلاف أنواعها وتباين أشكالها كما هو مبين بشكلي رقم ١٨٠ و١٨١ وقد برعوا في التطريز بالفضة والذهب كما يوضح ذلك شكل رقم ١٨٢ الذي استعمل التنين في زخرفته ومما هو جدير بالذكر ملاحظة قوة خطوط التصميم وسهولة سريان منحنياته.



شكل ١٨٠

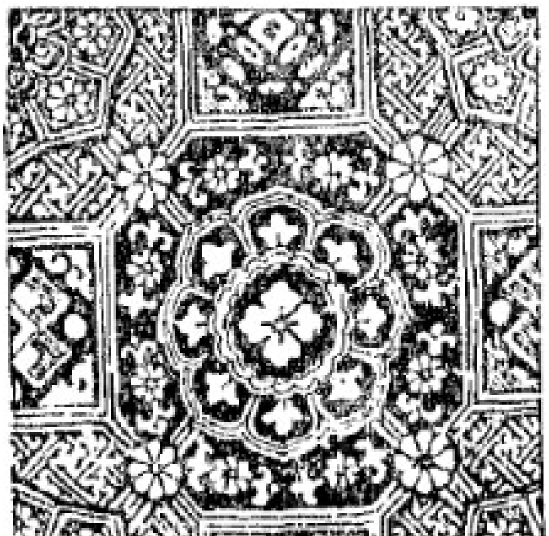


شكل ١٨١

استعملت الزهرة الصينية الوطنية وزهرة الفاوينا فكان لهما أثر قوي على الفن، ولم تخل التصميمات الصينية من استعمال الأشكال الهندسية كالمسدس والمثمن والدائرة وزخرفت بالزهور واستعملت بكثرة كما يوضح ذلك شكل رقم ١٨٣



شكل ١٨٢

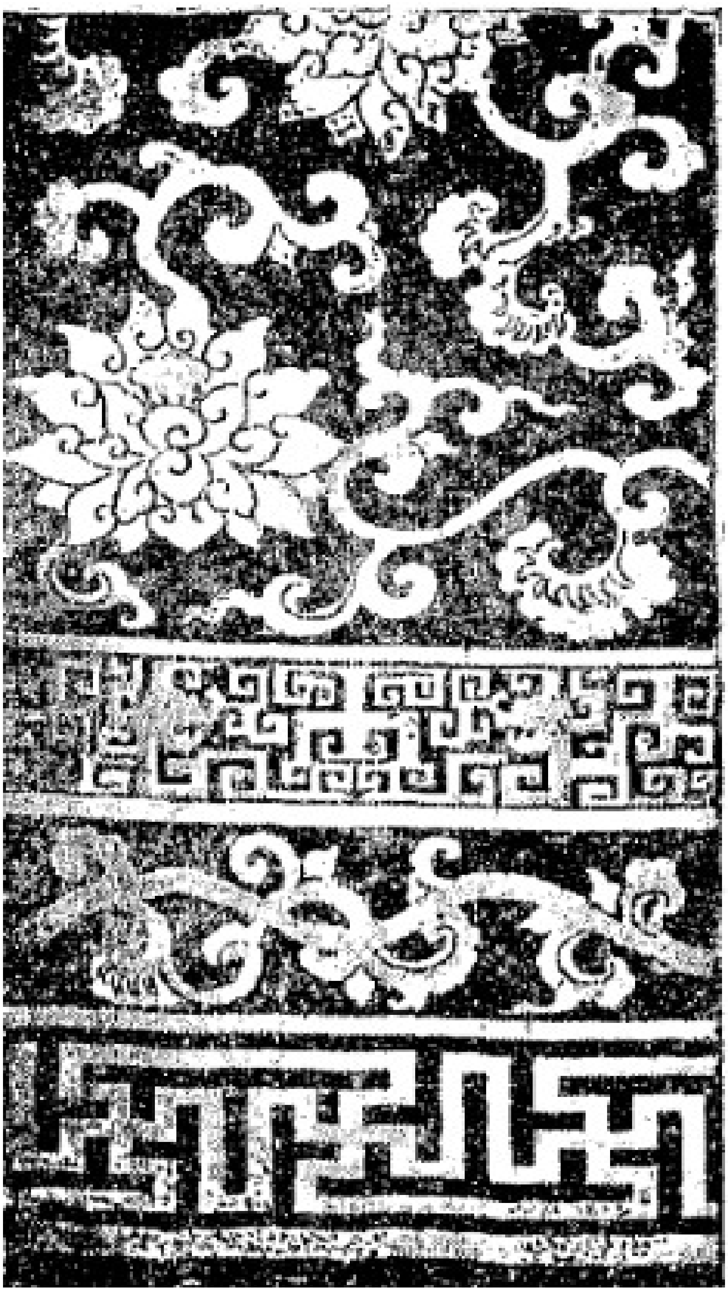


شكل ١٨٣

وكان للصينيين باع طويل في المصنوعات البرنزية كالنواقيس والطبل النحاسية التي تدق في المنازل والمباخر البرنزية والحفر على حجر اليصيب والعاج والخشب والنسيج المزخرف بالنقوش البديعة.. كما يوضح ذلك شكل رقم ١٨٤ وهي قطعة من القطيفة الملونة بالأحمر والأخضر استعملت فيها الخيوط الذهبية.

وتستعمل زهرة الفاوينا مع الأشكال الهندسية والزهرة والتنين الطيور والزهور الاصطلاحية وللصينيين قدرة فائقة في استعمال الألوان القوية الجذابة وبالأخص اللون الأزرق القديم الذي شاع استعماله إبان أسرة منج من عام ١٥١٨ إلى عام ١٦٤٠ (راجع شكل رقم ١٨٠)

وللرموز مكانها العظيم في الزخرفة الصينية أيضاً لعلاقتها بالطقوس الدينية. فكان الأزرق لوناً لمعبد السماء ولونت أواني القرابين بالأزرق الفاتح وطنافس الكهنة وبالأزرق أيضاً وعليها دثار من اللون الفاتح نفسه.



شکل ۱۸٤

وأما القيشاني الأصفر والطنافس الصفراء فقد عم استعمالها في معبد الأرض والأحمر في معبد الشمس والأبيض في معبد القمر.

ومما لا جدال فيه أن الصينيين أساتذة عظام في إنشاء الصور ولهم في عملها قدرة يضرب المثل برقتها وحسن تنسيقها ومن هنا كانت زخارفهم المعمارية سطحية جميلة الألوان صورت فيها المناظر الطبيعية والزهور والأحراش والغابات،وكانت منشآتهم صغيرة شيقة تتألق في ساعات النهار بحسن تصميمها وقد دعت الديانة البوذية استعمال الرموز فالتنين رمز الروح والنسر رمز القوى الطبيعية وغيرها.

الفن الياباني

منشأ الفن الياباني:

رغماً عن اتصال منبت الفن الياباني القديم بالصين، فإنه أينع ونمى وتكون بعد ذلك حتى صارت له شخصية مستقلة عما عداه. والسبب في ذلك إنما يرجع إلى الوسائل التي اتبعت في تكوين طرق التفكير وما أثرت عليها من العوامل المختلفة، فليست الزخرفة اليابانية اصطلاحية بذات الدرجة التي أينعت في الصين. ويظهر أن الفنان الياباني إنما استوحى الطبيعة مباشرة بيد أنه تأثر بالفن الزاحف عليه من الصين إلى كوريا من حين إلى آخر ومن ثم شابهت المعابد اليابانية معابد الكوريين التي يرجع تاريخها إلى القرن السابع الميلادي،واعتبرت كأنها الأنموذج لسائر المعابد التي شيدت حتى الآن ولو أن الصينيين بدأوا باستعمال الآجر منذ قرون خلت فليست أرض الصين عرضة لزلازل التي اعتادوها أهل اليابان ومن ثم لم يستعمل الآجر أو الحجر فيهما على الإطلاق.

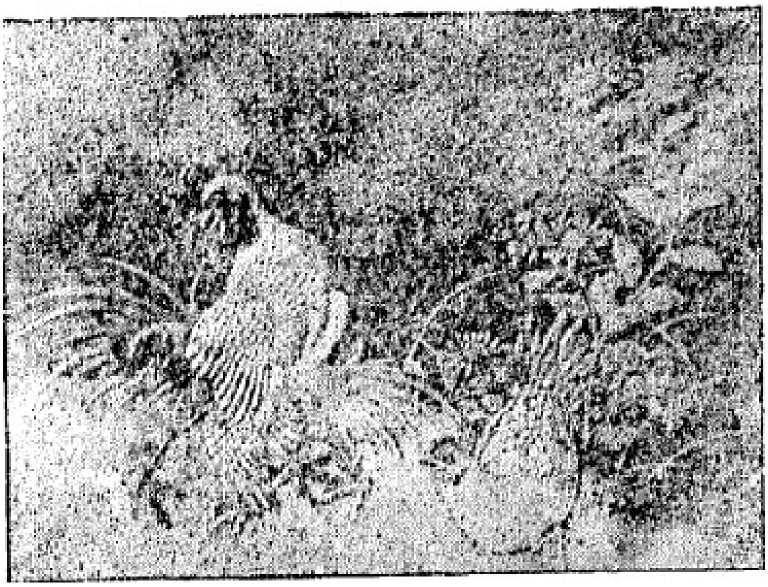
أحب الصينيون واليابانيون إغراق المنشآت بالنقوش الشرقية البديعة وأخصها المعابد فزخرفت الأعمدة والكمرات في كلا البلدين على السواء. ثم إن مباني الصينيون الحكومية والخصوصية تمتاز بأبهائها المنقوشة بالذهب المنثور.

ودور الحكومة نضدت بالرخام البديع وأنواع الخشب المحفور لكن اليابانيين آثروا البساطة المتناهية في غير مبانيهم الدينية حتى قصور

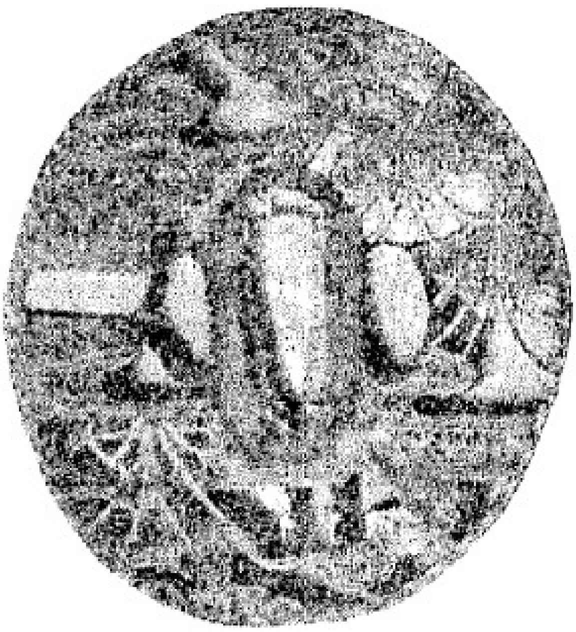
الميكادوا فليس فيها من الزخارف إلا القليل من الخشب المدهون ذو الألياف الجميلة وبعض حلايا مذهبة.

تؤرخ أقدم الآثار الفنية عندما استقدمت الديانة البوذية إلى اليابان عن طريق كوريا في غضون القرن السادس الميلادي عندما بلغت أسرة الفوجيوارا أوج قوتها واستمرت في الحكم ما يقرب من أربعة قرون وفي عام ١١٨٥ في دونايورا أنزل يوريثومو هذه الأسرة عن الحكم ثم حكمت أسرة شوجانز من عام ١٣٣٨ إلى ١٥٩٠ ميلادية ثم أسرة طوكوجاما، وكان على رأسهم لييباشو الذي كان سليل عائلة ميناموطو حتى عام ١٨٦٨ ثم تبوأ الميكادو مكانه ثانياً وحكم حكم الملوك المتصرفين.

وفي غضون قرنين ونصف تقدمت صناعة اللاكيه، وبالأخص إبان حكم أسرة شوجانز فسمت هذه الصناعة حتى أدركت الذروة إلا أن كثرة التفاصيل العجيبة شاعت في أواسط القرن الثامن عشر حتى اكتسحت البساطة المتناهية التي امتازت بها جميع الأشغال المتقدمة.. كما نشاهد ذلك في شكل رقم ١٨٥ وتقدمت صناعة المعادن على اختلاف أنواعها تقدماً مدهشاً في اليابان حتى أدركت حداً عظيماً من الكمال لم تبلغه مملكة سواها فشكل رقم ١٨٦ يبين دليلاً حديدياً منضداً بالذهب لسيف صنع في القرن الثالث عشر، إلا أن الصينيين أثروا الصور والطباعة اليابانية التي تتنزه عن النظير وكان هو كازوين من أشهر الفنانين الذين اشتغلوا بالطباعة بالألوان وشكل رقم ١٨٧ يبين أحد تصميماته الذي اتخذ فيه البركان والطير وحدات تصميمه الأساسية.

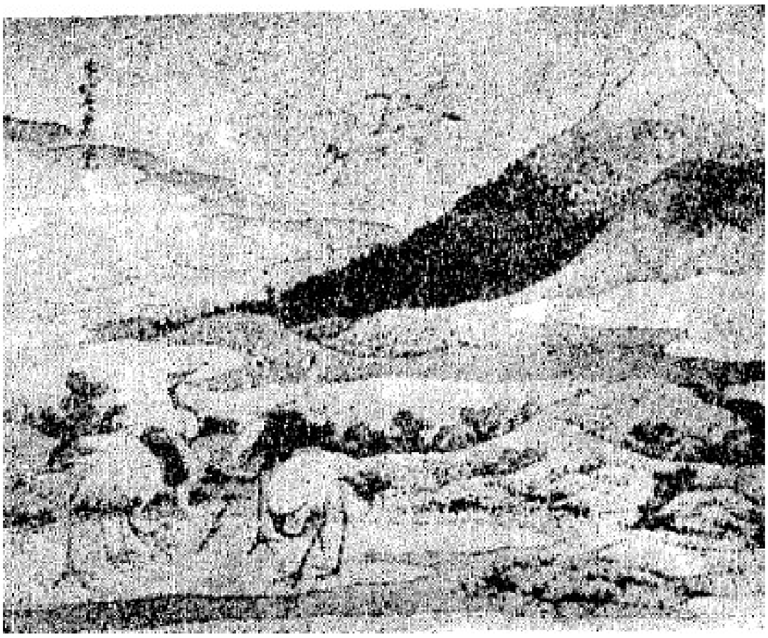


شكل ١٨٥



شكل ١٨٦

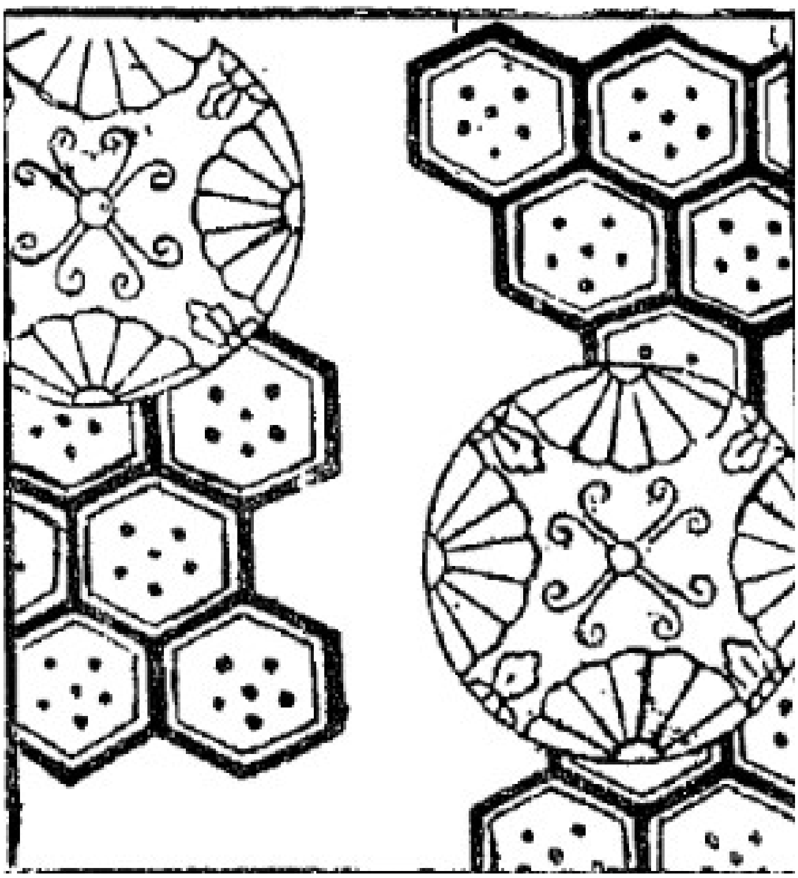
استقدمت ألوان النقش من الصين في غضون القرن السادس الميلادي واستعملت داخل المعابد وخارجها. فذهبت البراطيم والكوابيل والحفر ولونت جميعها كذلك بالألوان الزاهية كالأزرق الاترماري والأصفر الفاقع والأخضر السندسي والأحمر الوردي والأحمر الزنجفر والذهب في أرضية النقوش المموهة يرسم الحيوان والطير والزهور.



شكل ١٨٧

وأما القوائم الخشبية فكانت ألوانها تختلف بين الأسود والأحمر أو تذهب وتكون تصميم الزخرفة من الزهور التي لبعضها مغزى يتصل بحياة اليابانيين فزهرتي الكريز والكمثري مثلاً ترمزان إلى جمال الربيع وبهائه ولهما علاقة وثيقة بحياتهم وزخارفهم. وأما السر الدفين في سحر الفن الياباني فإنما

يأتزر جمال الصناعة وصفاء الخبال وما وراء هذه الزخارف من مغزى بديع ترمز إليه واستعملت رسوم الطيور ذات الريش الجميل والطواويس والبط والزهور كالكراكي، وقد يستعمل النبات المائي والأشجار وسيقان الخيزران والسباع في الزخرفة أيضاً و بهذا المزيج المختلف المتنافر الأنواع من الأشكال الطبيعية والاصطلاحية تصور مسخاً إنسانياً مضحكة الشكل تزيد هذا التنافر غرابة وشذوذا.



شكل ١٨٨



شكل ١٨٩

هذا وقد برع اليابانيون في تطريز الصور على المنسوجات والبيوت وزخرفوا عماراتهم بالنقوش المتنوعة التي مثلت فيها الجبال والسحب وبرعوا كذالك في أشغال اللاكيه والمينا والنقش المختلف الوحدات فشكل رقم ١٨٨ يبين زخرفة من معبد نيكيكو وحذقوا في صناعة القيشاني فشكل رقم ١٨٩ يبين إناءاً قديماً يدل تصميمه على البراعة وحسن الذوق وكان لليابانيين صيت طائر في أشغال الحفر وتتسم كل صناعتهم بالدقة المتناهية وانسجام ألوانها الهادئة.

الفن في عهد النهضة (الرينسانس)

مقدمة:

كان البابا في إيطاليا عند أفول القرون الوسطى مركزاً لقوة دينية وكانت إيطاليا إذ ذاك قصبة يقصدها العلماء والفنانون في أوروبا، واتحد الخاص والعام في الإشادة بذكريات التراث الروماني العريق. وعندما استكشفت أبدع الآثار الرومانية تنبه الناس إلى شدة التباين بينها و بين الآثار القوطية المزدهرة في القرون المظلمة فاستدعى روفائيل وغيره من قادة الفن لاستخراجها من مخبآها، وهو يسميها إذ ذاك أبنية قوطية ولم يتبين الفرق بينها وبين منشآت ثيودوريك القوطي العظيم الذي عاش في غضون القرن السادس الميلادي.

قامت في إيطاليا إذ ذاك حركة إحياء العلوم والفنون فلم يكن هناك أعظم من تذكر فخامة روما القديمة وعظمة مبانيها ومن ثم كان الرينسانس في إيطاليا حركة قومية عصرية و كنت ترى الناس في بيوت روما القديمة يسكنون، وفي معابدها يصلون وفي كتبها العظيمة يقرأون وكان سيل المنشآت الرومانية المستكشفة باعثاً طبيعياً لهم على التبحر في كنوز هذا التراث القديم واتجهت المحاولات إلى نسيان ما أهدته القرون الطويلة من تجارب والركوض إلى أحضان روما حتى لو أدى ذلك إلى ابتعاد الفن عن الحياة الجارية حولهم.

اقتدت فرنسا وانجلترا وأسبانيا وألمانيا بالبابا وبطانته في هجر ماضيهم

القريب بسرعة وإلقاء أنفسهم في أحضان روما القديمة وآثارها العريقة لكن تماثيل ميكل أنجلو الايطالي وصور فيلاسكويز الاسباني ومناظر كلود الفرنسي تمت إلى الطبيعة في روحها ووحيها لا إلى الآثار الرومانية وأما كنيسة القديس بطرس بروما. وقصر اللوفر بفرنسا. وهويت هول بانجلترا فإنما تمت بالروح إلى هذه الآثار وكان الطراز في مستهل عهد النهضة مختلط الأساليب بين القوطي والرينسانس: حتى إذا تملكت الأصول الأثرية من النفوس استقام الطراز في طريقه حياً قوياً واختلف البلدان تبعاً لميل أهل الأمة التي ازدهر فيها والعوامل التي كونته.

منشأ الرينسانس:

نبعت حركة الرينسانس في فلورانس و أينعت في شوارعها ثم انتقلت منها إلى روما فالبندقية ثم إلى سائر ممالك أوروبا، ولهذا لم ينظر الايطاليون إلى الرينسانس نظرهم للاكتشاف الغريب عنهم، فكانت لغتهم قريبة من اللاتينية القديمة.

ولم تتغير المملكة،ولذا تفتحت أعين الناس بحمية لإحياء آثار أجدادهم الأقدمين فاستنشق الخاص والعام نسيم الحماس واشتركوا فيه قلباً وقالباً فبهرهم التحرير الروماني بجماله وما به من خيال رائع وأدب قوي، فاستطاع الايطالي أن يقرأ مؤلفات كيكرو ودولموثينس وغيرها في نفس المكان الذي كتبوا فيه، وأطل هو من الكابيتول على الساحات الأثرية العظيمة التي صدر الحكم فيها على العالم حيناً من الدهر وسنت فيها القوانين للناس أجمعين وجال المعمار خلال هذه الآثار العظيمة التي شاد بذكرها الرائح والغادي وتمثل البانثيون وقصور القياصرة لأعين المعمار

ناطقة بعزها الغابر واستظل من قيظ الهاجرة بين ردهات المعابد الفخمة التي ألبستها الأيام حلة من المهابة والجلال.

عاد المعمار بعد ذلك إلى كنيسة القديس بطرس القديمة فبدت لعينيه فظة غليظة المظهر وعاودته ذكريات روما وعظمة أجداده فطرح نفسه عند قدميها وطرح وراءه روح العصور المظلمة بسرعة وأخذ في تشييد كنيسته هذه على الطراز الجديد بحماس وحمية.

سرت عدوى الرينسانس بسرعة البرق الخاطف في شبه الجزيرة حتى لم يبق فيها مدينة لم يأتها حديث هذه الآثار المدهشة.

ثم انتشر الرينسانس بعد ذلك من إيطاليا إلى فرنسا ذلك لانتشار البعثات الدينية التي أرسلها البابا إلى جهات أوروبا أو تفشي مع القسس الذين نشأوا في روما ثم عادوا إلى أوطانهم يشيدون بذكر ما رأوا وبذكر ما قرأوا وسمعوا. وكان الأندلس مقبلاً على عهد جديد بعد خروج العرب من غرناطة واستكشاف الدنيا الجديدة فاندفعوا في أحضان روما وآثارهم بنفس الحماس الذي دعاهم إلى إجلال ديانتها وتقديسها.

ثم ظهر الرينسانس في انجلترا بطيئاً متأخراً فبدت باكورته في عهد جيمس الأول الذي لم يحلم بأن يشيد لنفسه قصراً على هذا الطراز، وكان كذلك حتى عهد شارلي الأول الذي بدأ فيه الفنانون يحذون حذو إخوانهم في القارة الأوربية.

وأما الألمان فلم يقدروا الرينسانس قدره ذلك، لتشبع نفوسهم بذكريات القرون الوسطى فظهرت النهضة في التحرير أكثر من غيره ثم بدأ

ينتشر بعد ذلك، فأدرك اسكانديناوه وتركيا وروسيا ثم انتقل إلى العالم الجديد مشوهاً مبتوراً وإلى الهند بشعاً متصنعاً وانتقل إلينا سقيماً على يد الأجانب الذين نزحوا إلينا منذ عهد محمد علي باشا، ولم يسلم من العدوى غير الصين غير أننا لا نستطيع أن تتنبأ كم من السنين ستظل محافظة على سلامتها وبعدها عن العالم الأوربي.

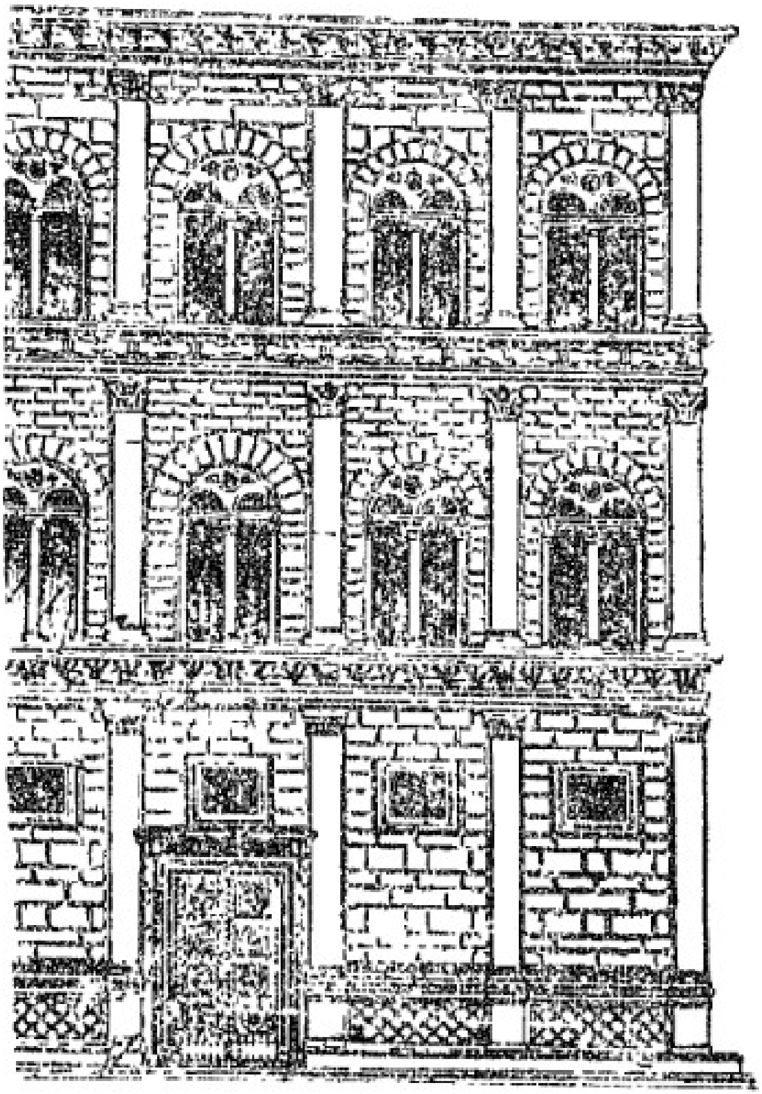
المؤثرات التي ساعدت على انتشار الرينسانس:

خروج العرب من الأندلس واستيطانهم جنوب فرنسا والبندقية ثم استكشاف الدنيا الجديدة واختراع البارود والطباعة التي ساعدت على انتشار العلوم والمعارف ودخول الترك مدينة القسطنطينية وطرد اليونان من ديارهم ومعهم الكتب المترجمة إلى اللاتينية التي تحوي كنوز العلم والمعرفة وتفرقهم في أنحاء أوروبا، وبالأخص إيطاليا وكان التكوين الثروات الأهلية أيما أثر في نشأة الرينسانس وسرعة انتشاره.

الفن الايطالي في عهد النهضة (الرينسانس الايطالي)

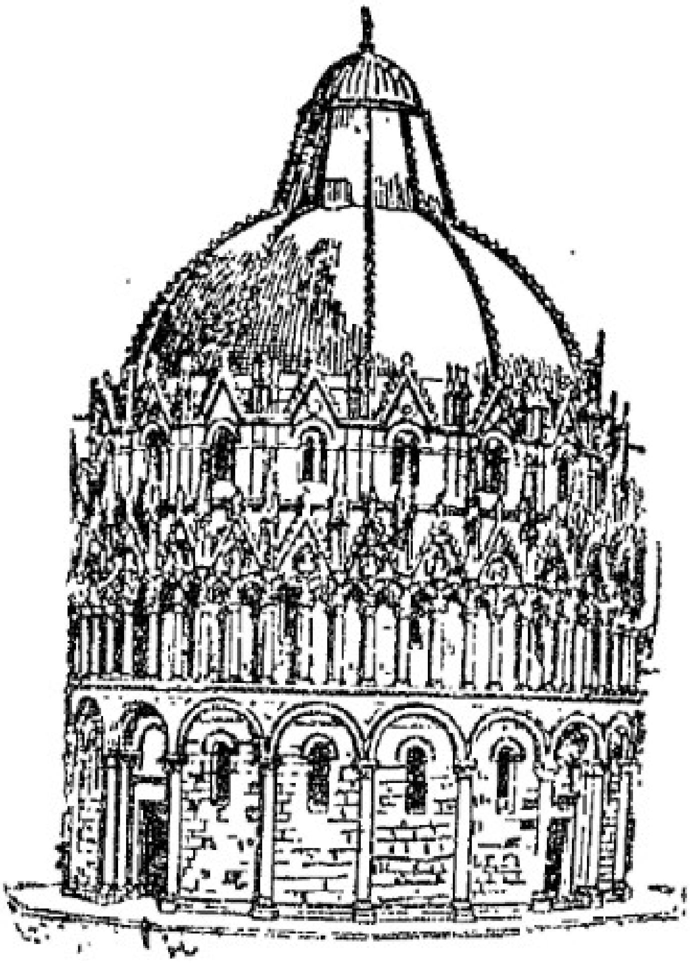
شهدت السهول اللومباردية في غضون القرنين الثاني والثالث عشر تحولاً فجائياً عن التقاليد المزدهرة إلى عود للفن الروماني العريق وتراثه، الذي شع نوره حيناً من الدهر وشاعت فيه الأساطير التي سطرها أدباء الرومان فتسمت المنشآت التي شيدت في صدر عهد النهضة بالمنشآت الاومباردية التي تمتاز بازدواج عقودها وأعمدتها الصغيرة كشكل رقم ١٩٠ الذي يبين جزءاً من قصر روسليا في فلونس ويتسم بتوالى استعمال النصب الحاملة كالسبع أو التنين لتحمل الأعمدة فوق ظهورها.. وتلك

أهم المميزات التي تسم الفن في فلورنس ولوكا وفيرونا وبادوا وغيرها من المدن اللومبوردية التي ولد بين ربوعها فن الرينسانس.



شكل ١٩٠

سارت التقاليد القوطية وعمدها السربية وزخارفها الشهابية في شمال إيطاليا ونما الفن اللومباردي المبكر جنباً إلى جنب هذا الفن القوطي. فكان في القرنين الثاني والثالث عشر مزيجاً مختلطاً من تلك الفنون، وتكون منه فن أقرب في تصميمه إلى فنون المتوحشين ذلك لغلظة مظهره وعدم انسجام أجزائه لكنه قوي المحيا حي الخيال مليء بالتفاصيل المختلفة وكان مع ذلك هو البشير الذي نادى بالوليد المقبل (فن الرينسانس) الذي كان التماثل فيه أهم عامل يراعيه المصمم وكذلك جمال الخطوط وسهولة سريانها وكان عصراً فريداً لإحياء العلوم والفنون والصناعات الفنية وصار قوام هذا الفن جمال النسب وانسجام التفاصيل فالرينسانس طراز كامل الهيئة لكنه خال من كل ما يتصل بقرار النفوس ويثير الوحي ويشجي الخيال. إنه لطراز تقليدى خالٍ من الابتكار.



شكل ١٩١

مدة الفن في ايطاليا

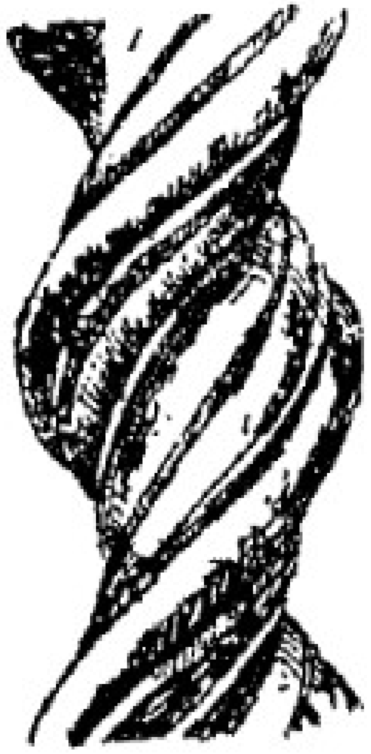
ينقسم صدر هذا الطراز في إيطاليا إلى ثلاثة أقسام:

أولها في القرن الثالث عشر (١٣٠٠: ١٤٠٠م). وثانيها في القرن الرابع عشر (١٤٠٠: ١٥٠٠م) وثالثها في القرن الخامس عشر

(١٥٠٠: ١٦٠٠م).

ففي المدة الأولى مزج الفن القوطي بالتراث الروماني العريق وكان تصميم الفنون الزخرفية كالنحت والحفر وقوراً رصيناً، وكانت هذه الحقبة في الحقيقة طور انتقال وأظهر أمثلة هذا العهد قد صنعت في معمودية بيزا الموضحة برسم رقم ١٩١.

وأما في العمارة فقد ظهرت الروح القوطية أيضاً فاستعمل الرخام الرمادى والأبيض وزينت الأكتاف العالية والطنابيش وفرنطونات الأسقف الجمالونية بالرخام الهندسي الشكل أو الفسيفساء واستعملت الأعمدة الملتوية كذلك كما هو مبين بشكل رقم ١٩٢



شكل ١٩٢

كان بطل المدة الثانية اندريا بيزانو الذي صمم ونفذ بوابة معمودية فلورنس (معمودية القديس جيوفاني) وبها ثمانية وعشرين حشوة مزخرفة بمختلف النقوش البارزة.

والمدة الثالثة هي التي ظهر فيها فن الرينسانس الحقيقي ويتسم بالحيوية القوية في جميع فنونه والأمانة في عمل الصناعات الفنية أيضاً وطراز الرينسانس طراز شخصي تظهر فيه قدرة المصمم واضحة جلية، فقد كان برونالیسکی أقدم معمار في هذا العهد وبه يبدأ تاريخ العمارة في عصر الرينسانس الايطالي. فكنيسة سان لورنز التي شيدت سنة ١٤٢٥

وسان اسبرتو سنة ١٤٣٣ وقصر البيتي من أشغال هذا المعمار المتقدمة وجميع تصميماته رصينة جزله وقد تغير تصميمه في كل طبقة من طبقات البناء. وكانت النوافذ ذات الحنايا المستديرة والرفارف الكبيرة هي المسحة البارزة في منشآت ذلك الوقت في فلورنس وسيينا.

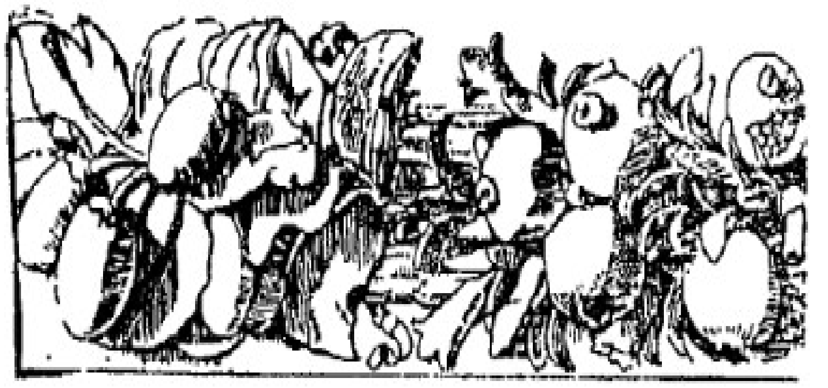
كما كان لورنز غيبرتي أول مثال ومزخرف وأشهر أعماله بوابتان في معمودية فلورنس وهما متشابهتان لبوابتي أندريا ببساني ولأحدهما عشر جشوات مرخرفة بحفر يمثل مواضيع من الإنجيل ونضد عقد البوابة بما يماثل الفاكهة والزهور والأوراق الطبيعية المربوطة بالشرائط كما استقدم العصافير والسنجاب وغيرها في زخارفه كما هو مبين بشكل رقم ١٩٣.



شكل ١٩٣

الذي تريني فيه شجرا ثمره البيض بجانب شجر ثمره الرمان وقد اشتهر عن دوناتللو قدرته في صنع نصب الأطفال المغنيين كما هو مبين بشكل

رقم ١٩٤ وهو من الأمثلة البهجة التي تشهد بقدرة دوناتللو الصناعية وسمو خياله كفنان.

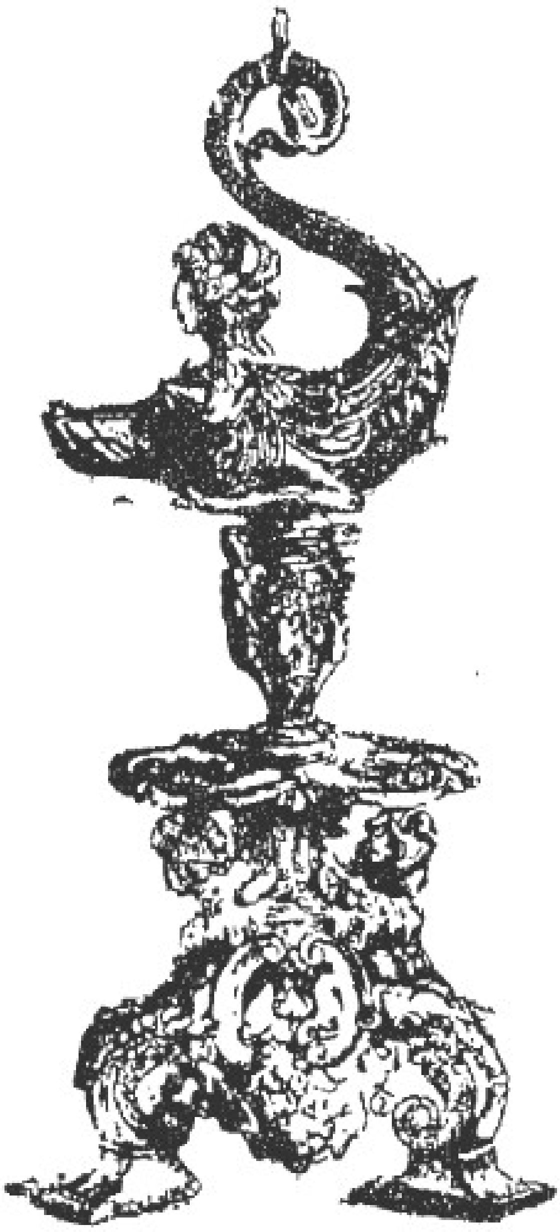


شكل ١٩٤

أدرك الفن علاه في الفترة الثالثة (١٥٠٠: ١٦٠٠م) عندما كانت العمارة والنحت وسائر الصناعات الفنية تحيطها رعاية الباباوات وأمراء إيطاليا الأغنياء الذين كانوا هواة الفنون فأنشأت أو تمت الكنائس والقصور وغيرها من المنشآت العامة في ذلك الوقت ونضدت بالنصب والنقوش الفخمة وبها السجون الجميلة التي صنعت في جنوا وفلورنس والبندقية كشكل رقم ١٩٥ الذي صنع عند أفول القرن السادس عشر الميلادي.. وأما النقوش الحائطية فقد صنعها فنانون طار صيتهم حول المعمورة فيما بعد كما اكتنزت فيها حللاً و أكواباً من الفضة والذهب والبرنز كشكل رقم ١٩٦ الذي يبين سراجاً برنزياً صنع حوالي عام ١٥٧٠م وجميع الأشغال المعدنية بلغت غاية في الإبداع وجمال الصناعة وقد طعم بعضها بالمعادن الغالية والأحجار الكريمة.



شكل ١٩٥



شكل ١٩٦

أبرز منشآت هذا العهد كنيسة سيستين المبين رسمها بالشكل رقم ١٩٧ والتي بناها بساتشيو بنتلى عام ١٤٧٣م وبها نقوش حائطية اشترك في صنعها لوقا سيجنورللي وساندروا بوتوتشلي وكوزموروزلى وبيروجينوا ثم رفائيل ودومينكو غرايلا نداجيو ثم ميكل أنجلو الذي صور يوم الحساب في نهاية الحائط ونقش السقف المشهور الذي يوضح رواية من الإنجيل (العهد القديم) وصور فيها سيدنا اسحق والنبي دانيال وسيدنا عيسى عليهم السلام وبهذه الكنيسة أفخم أمثلة نقش الرينسانس التي صنعت في ذلك العهد ولا غرو فقد صنعها أعظم الأساتذة وتجلى خيال الايطاليين بأبهى حلله. فحدث عن قوة الرسم وجمال التصوير ولا حرج في ذلاك.



شكل ١٩٧

يدرك الرينسانس ذروته بين يدي ميكل أنجلو ومعاصريه وتتسم معظم أعماله بالقوة المتناهية وحسن الخيال والحيوية البادية في أعماله التي تنبئ عن شخصية الحفار العظيم من بين أشغاله قبر لورنزو وجيلانو ميدتشي المبين بشكل رقم ١٩٨ وبالقبر تمثالان مضجعان لكهل وأمراه يمثلان الفجر والغسق أي الليل والنهار، وهما غاية في كمال الصناعة والإتقان.

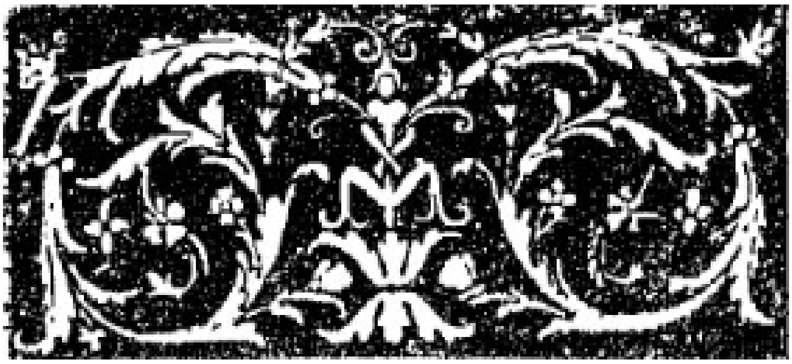


شكل ١٩٨

وأما النقش الحائطي فقد ازدهر بين يدي روفائيل ومعاصريه بل أدرك علاه بجهودهم الجبارة. ولم يغمض هؤلاء المصورين أعينهم عن الزخارف، فقد كانت لهم عوناً عظيماً وكان لهم في استعمالها قدرة فائقة، وربما كان بينتوريشيو في مقدمة الأساتذة الذين عرفوا كيف يحلوا الزخرفة محلها اللائق بها وتتجلى قدرته في الجناح البابوي في قلعة القديس أنجليوا بروما (١٤٩٤م).

ومما لا شك فيه أن بينتوريشيو اشترك مع غيره من كبار الفنانين في

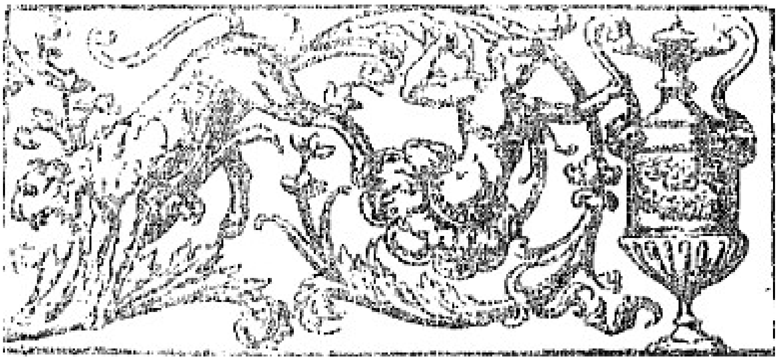
نقش كاتدرائية ومكتبة سيينا .. ويعد هذا العمل من أكمل الأمثلة في الزخرفة الداخلية على طراز ألرينسانس غير أن قاعات ورحاب الفاتيكان هي التي كان لها الصيت الطائر في إدراك الكمال في هذا الفن، وبالأخص الزخارف التي صممها ونفذها روفائيل وتابعيه من عام ١٥١٥ إلى ١٥٣٠م والدور الأول من هذا الجناح مسقفا بقباب صغيرة بها حشو غائر زخرفها جيوفاني دي يوديني فشكل رقم ١٩٩؛ هو أحد تصميماته لحشوه منقوشة فيه واشتغل هذا الفنان في ذلك القصر تحت إشراف روفائيل وأما الطابق الأوسط وهو الأكثر زخرفة، فقد نضدت جميع أسقفه وأكتاف مبانيه ونقشت بالألوان البديعة وبالأسقف قبيبات صغيرة صور فيها روفائيل صوراً تنبئ عن رقة مزاجه وكلها عن المواضيع الروحية فتسمت هذه الصور إنجيل روفائيل وأما الزخارف فقد طليت بالألوان الكثيرة المختلفة وبالأخص الثانوية منها على أرضية فاتحة وبحشاويها زخارف مشتقة من الفواكه وأوراق أشجارها رسمها جيوفاني المذكور ولونها بألوانها الطبيعية على أزرق كحلي في سائر الأرضية ما نشاهد ذلك في شكل رقم ٢٠٠ وكان للحفر البارز المشكل مكانه الظاهر في جميع أكتاف رحبة القصر المذكور ولاشك أن جيوفاني صانعها الذي أفرغ جهده في عملها وتصميمها واشترك معه غيره فيها فقد بلغت هذه النقوش أيضاً حداً من الكمال، كما هو مبين في شكل رقم ٢٠١



شكل ١٩٩

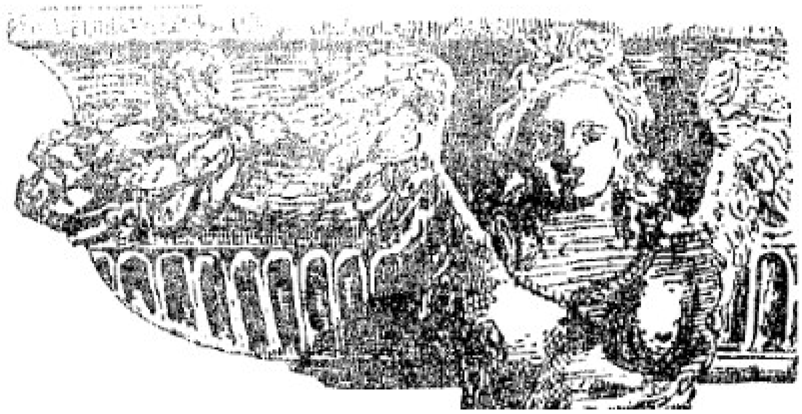


شكل ٢٠٠



شكل٢٠١

بموت روفائيل عام ١٥٢٠ وإتمام نقوش الفاتيكان ضعف مركز أتباع روفائيل ودعى ذلك أشراف روما للتفكير في من يخلفه، وتألق نجم لفيف من المزخرفين اشتهر عنهم المقدرة والقوة في جميع التصميمات الزخرفية وخصوبة الخيال والقدرة في تكوين التصميم المختلف الوحدات غير أن أعمالهم رغم ذلك لا يمكن أن تقارن بمصنوعات أندريا سانسفينو كما يبين شكل رقم ٢٠٢ مهارته، وهو جزء من قاعدة ناووس بكنيسة القديسة ماريا دليو يولو وسانسفينو رجل رقيق المزاج حاذق في فنه منسجم الخيال وكان منبع عمله من التراث الروماني ومن ورقة الأكنتش، وكانت له جميع المواهب التي يفرغها الفنانون في أعمالهم من حسن سريان المنحنيات وتنظيم جزل الزخرفة وتوقيع الظل والنور.



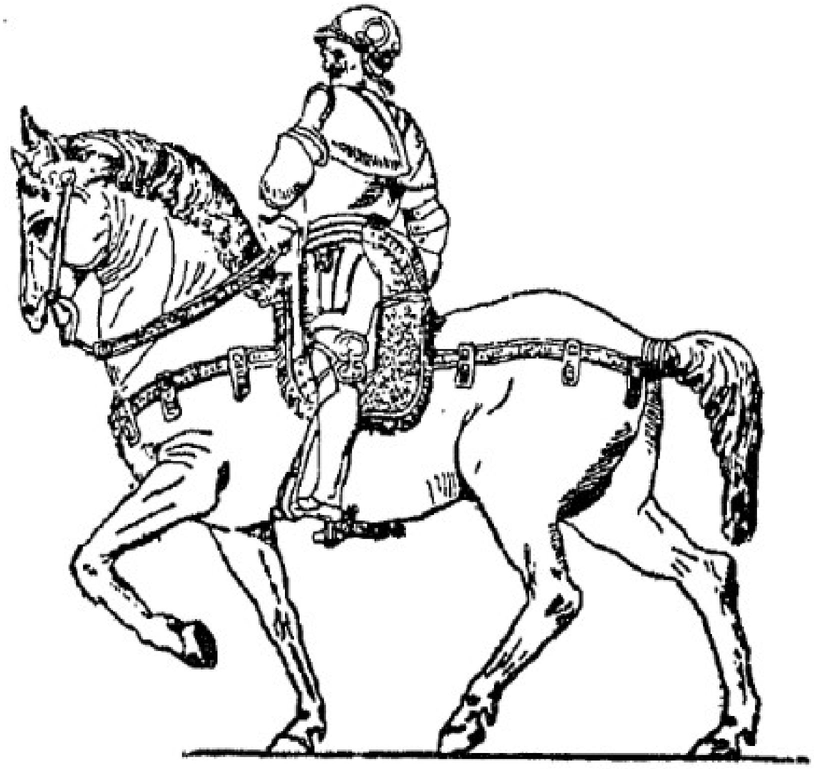
شكل ٢٠٢

استقدمت الأواني وقنع التخفي والشعارات في زخارف هذه المدرسة، وكانت الزخارف جلها متماثلة وتفاصيلها مختلفة.

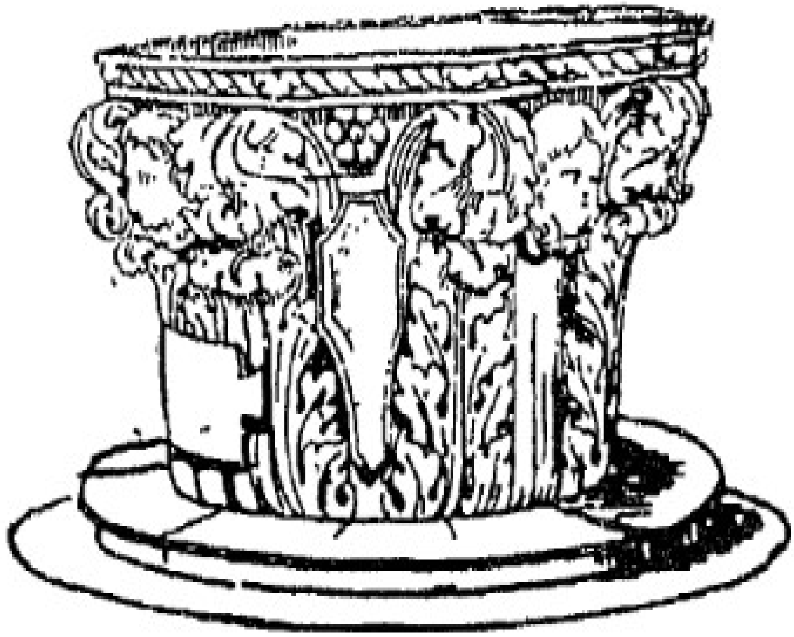
وأما أندريا مانتاجنا الذي بهرته التماثيل الرومانية فإنه صمم موضوعاً سماه انتصار بوليوس قيصر على المشمع بلغ ارتفاعه ٣,٦٠ متراً وعرضه ٢٤ متراً لقصر لوفيكيو جونازا في مانتوا لكن الأثر الآن في لندن.

وفي البندقية نشأت مدرسة من أقوى مدارس التصوير في الرسم وجمال الألوان، وقد صنعت بميادينها وقصورها عدة رؤوس آبار تشهد للفنانين بالباع الطويل وكالها مختلفة التصميم تنبئ عن القدرة؛ ومن بين الفنانين الذين اشتغلوا في صنعها أندريا سانسوفينو السالف الذكر، بيتر ولومباردو ونجليه طوليو وأنطونيو و بارطولوميو كوليوتي وأشهر أعماله تمثال الفارس المبين في شكل رقم ٢٠٣، وكانت رؤوس الآبار التي صنعها متقدم وفناني البندقية مستديرة منضدة بالطيور والزخارف البيزنطية، وأما المدة التي عقبت ذلك فكانت فيها روح عهد النهضة وكلها جميلة فاتنة عذبة

التفاصيل مليئة بالحياة والنشاط وتلك هي الخلال التي انتشرت في جمهورية البندقية، وكل رؤوس الآبار كانت من الرخام الأبيض الجاف فقد استعملت زمناً طويلاً ومرت عليها كل هذه السنين المتتابعة دون أن ينالها العطب، وكان بعضها من البرنز و بكل رؤوس الآبار هذه تفاصيل جميلة للغاية كاملة الصنع مطابقة للغرض الذي صنعت من أجله وزخارفها رقيقة تدل على قدرة الفنانين في الصناعة ومهارتهم في استخدام المواد كما يبين ذلك شكل رقم ٢٠٤



شكل ٢٠٣



شكل ٢٠٤

مميزات العمارة الايطالية

تمتاز العمارة الايطالية بما يبدو فيها من فخامة وجمال وبالأخص تلك التي صنعت في غضون القرن الخامس والسادس عشر، وكانت فلورنس أسبق المدن الايطالية في هذا المضمار وبظهور بروناليسكي يبدأ تاريخ العمارة الايطالية في عهد الرينسانس وقصر البيتي من أهم أعماله التي تتسم بالوقار والجزالة وشدة المظهر وشيوع استعمال النوافذ ذات الأقواس المستديرة والرفارف البارزة وأخذ لاحقوه عنه هذه الصفات التي عمت في مباني ذلك العهد في فلورنس وسيينا.

وأما مباني روما فقد اتسمت بكبر مقاساتها وكثرة استعمال البواكي

ذات الأكتاف أو الأعمدة الملتصقة التي يعلو إحداها الآخر، وأما نوافذها فكانت مستطيلة الشكل عليها فرنطونات مقوسة أو مثلثة الهيئة. ومسقط المباني رباعي الشكل تتوسطه رحبة بها بواكي مستديرة الحنايا تبدأ من تاج العمود مباشرة وقد تكون البواكي قاصرة على الطابق الأرضي أو يعلو إحداها الأخرى.

وأشهر مباني روما الدينية كنيسة القديس بطرس التي بدأ البرتي روزوليني تشييدها عام ١٤٥٠م ثم عقبه برامانتي واشترك في العمل فيها أبرز فناني العصر كروفائيل وميكل أنجلو والمعمار فنيولا.

اختلف الحال في البندقية فعمارتها غزيرة المادة مختلفة الطرز فالبيزنطي والقوطي والرينسانس تنطق بقدرة أهل البندقية في تشيد المنشآت. وتاريخ الرينسانس فيها يبدأ ببترو لومباردو ومن بين المباني المشهورة في البندقية هي مكتبة القديس مرقس التي أعاد بناءها يعقوب سانسوفينو عام ١٣٥٦م.

كان اندريا بالاديو من أبرز مهندسي عهد الرينسانس وأشهر أعماله باسيليقية فيشنزا التي شيدت عام ١٥٤٩م، وجدد بعض واجهات وبنى دار للألعاب الأولومبية عام ١٥٨٠م في فيشترا أيضاً، غير أنه استعمل الآجر للبناء في أواخر أيامه وطلاه بالفطيسة (المصيص الملون) وكان له ولع عظيم باستعمال الأعمدة الملتصقة في المباني التي يمتد ارتفاعها إلى الطابق الثاني مع خلوها من الفرنطونات.

وجملة القول في الزخرفة المعمارية الايطالية أنها أنشأت على أنقاض

الأساطير العريقة التي تفشت عند الرومان عبدة الأوثان. وأما الحفر فقد بالغ الحفارون في إتقانه وله سمة تتسق والأفكار العريقة، مماثلاً لسابق سواه في عصر غير عصره سواء ما كان منه في الأفاريز أو الرفارف أو الكرانيش أو تيجان الأعمدة أو الأكتاف أو فرنطونات الأسقف. ولصدر عهد الرينسانس شهرة في الحفر البديع رغم قيام الفنانين بالعمل مستقلين.

ولم توضع التماثيل في المنشآت لتكون وحدة القياس بين أجزائها المختلفة كلا بل زاد حجم الأبواب والتماثيل والنوافذ أكبر من القياس العادي تبعاً لحجم المباني. وكانت التماثيل أقرب شبهاً للحياة منها في أي عصر آخر من حيث تكوين العضلات واستداراتها لكنها لم تكن جزءاً متمماً للمنشآت بحال من الأحوال.

وأما النقوش والصور الملونة فكانت لها الأهمية الأولى وللفتحات الأساسية الأهمية التابعة. ومما لا جدال فيه إن ذلك أثر ورائي من الرومان. وقد بلغت النقوش أوجهاً في كنيسة السستين. وفي هذا العصر استعملت الأكتاف الجصية الملونة لتظهر جمال ألوانها تنسيق المنشآت.

الرينسانس الفرنسي

عند أفول القرن الخامس عشر الميلادي بدأ فن الرينسانس الايطالي يؤثر على الممالك الأوروبية ويكتسح أمامه بقايا الفن القوطي، فأدى ذلك شارلي الثامن ملك فرنسا لأن يدعو فراجيو كاندا و باجانينو وبوكادور وغيرهم من عرفاء الفن في إيطاليا كي يعاونوا المشتغلين بتشييد قصر امبواز وقصر الأثر الايطالي في بادئ الأمر على التفاصيل المعمارية الدقيقة لكن

عندما بزغ القرن السادس عشر الميلادي استقدمت الطرز المعمارية الايطالية وزخارفها العريقة، غير أنها استعمل في المنشآت التي سقفت بالأسقف الجمالونية الحادة الميلان،وقسمت النوافذ بسواقيس حجرية وكان بمنشآت هذا العهد ميازيب غريبة الشكل،واستعمل الشبك الشهابي القوطي أيضاً وينقسم الرينسانس إلى سبعة أقسام:

١- فرانسواز الأول من عام ١٥١٥م إلى عام ١٥٧٤م.

٢- هنري الثاني والرابع من عام ١٥٧٤م إلى عام ١٦١٠م.

٣- لويس الثالث عشر من عام ١٦١٠م إلى عام ١٦٣٤م.

٤- لويس الرابع عشر من عام ١٦٣٤م إلى عام ١٧١٥م.

٥- لويس الخامس عشر من عام ١٧١٥م إلى عام ١٧٧٠م.

٦- لويس السادس عشر من عام ١٧٧٤م إلى عام ١٧٨٩م.

٧- طراز الإمبراطورية من عام ١٧٩٠م إلى عام ١٨٣٠م.

طراز فرانسواز الأول

دعا فرانسواز الأول ايل روسو وفرانسيسكوبريما إلى فرنساكي يساعدوا المشتغلين في قصر فونتين بلو فصورا به رسوماً آدمية بديعة ببوية الغراء بدهليز فرانسواز الأول، واستعملا شعار الملك بكثرة للدلالة على الطراز و رسماه في صورة سحلية ملتوية الرأس داخل شكل إهليجي كما يبين ذلك شكل رقم ٢٠٥ ولا يغيب عن البال أن شارات الملوك من أهم مميزات الطرز الفرنسية في عهد الرينسانس.



شكل ٢٠٥

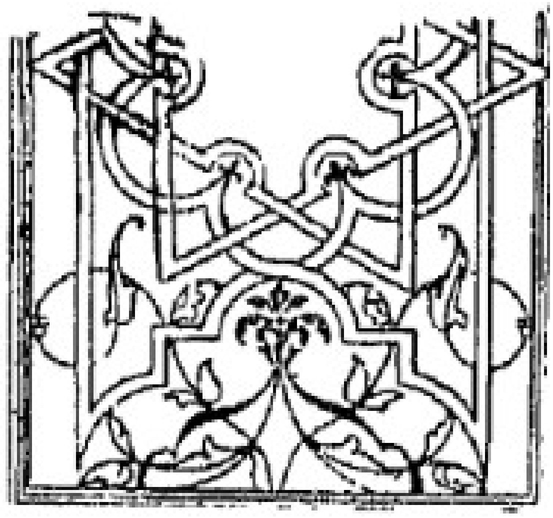
وفي عام ١٥٤١م استقدم المعيار سيباستيلينو سيرلو والصائغ نقولا كليني إلى قصر فونتين بلو.

ومما لاشك فيه أن هذين الايطاليين آثرا أيما تأثير على جاك أندروات وبيير ليسكوت كل وفيليب دي أورم وجين بولانت من المهندسين وجان جوجون المثال.

ثم بدأ ليسكوت المعمار تشييد قصر اللوفر فبنى الجزء الجنوبي الغربي الذي زخرفة المثال جوجون، واشترك معهما في فونتين دي اينوسنت في تشييد هذا البناء الجميل بباريس منذ عام ١٥٥٠م وبالبناء حفر حجرى شيق خفيف الظلال.

طراز هنري الثاني والرابع

كان حكم هنري الثاني ملك فرنسا شديد النشاط، وكذا كان حكم هنري الرابع وشاع في هذا العصر زخرفة مشتقة من الشرائط المشتبكة بشكل حلزوني وعليها أو بجانبها زخرفة رقيقة المظهر وعم استعمال الشعارات العائلية أيضاً وكان بالزخرفة أثر عربي نقل عن جنوب فرنسا فقد هاجر بعض العرب المطرودين من الأندلس إليها وشكل رقم ٢٠٦ هي جلدة كتاب توضح هذا الأثر.

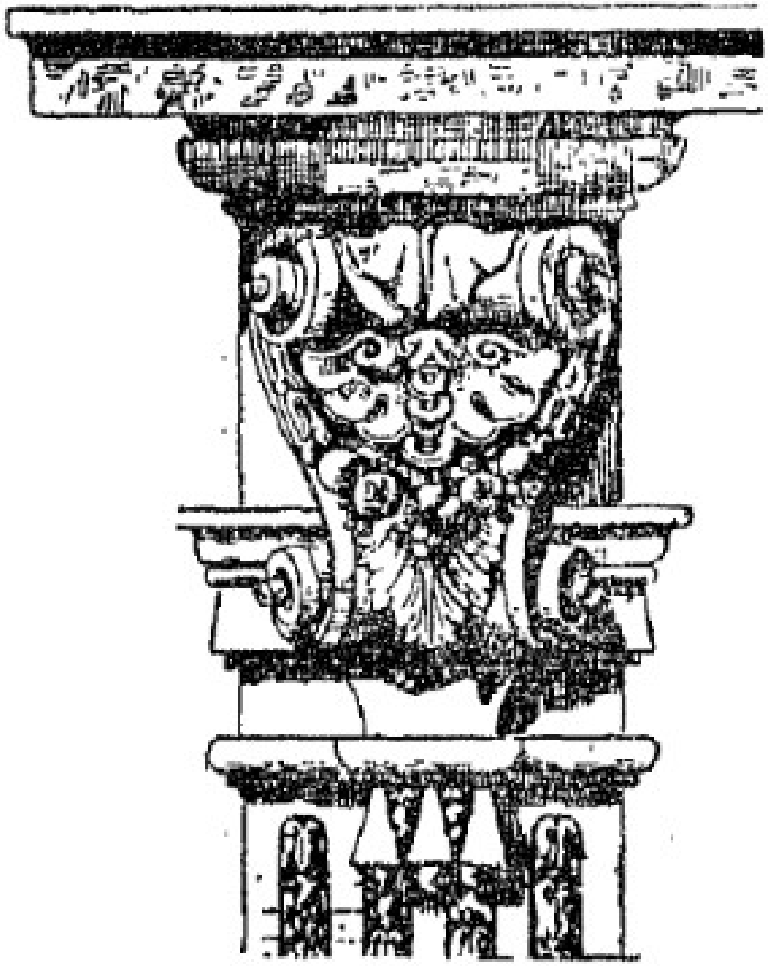


شكل ٢٠٦

طراز لويس الثالث عشر

تقدمت الفنون في عهد لويس الثالث عشر واستمر نمو الزخرفة لكنها تأثرت بطراز اليسوعيين الذي عم في أسبانيا وبلجيكا وفي فونتين بلو بعض زخارف تمت إلى هذا العهد وشكل رقم ٢٠٧ يبين تاجاً لأحد أكتاف القصر. وأما روح العصر فقد تجلت في قصر اللوكسا مبورج الذي شيده سالمون دي بروس بين عام ١٦١٥ وعام ١٦٢٤م وشيد جاك ميرسير جزءاً من قصر اللوفر وكان معاصراً لسالمون المذكور وأما فرنسوازمانسارت المعمار الطائر الصيت فإنه أضاف الجناح المشهور في قصر بلوا. ثم قاد سيمون جميع أعمال النقش وكان فريد عصره في تصميم جميع أنواع زخرفة هذا الطراز وسيمون هو الذي عمل على انتشار طراز اليسوعيين واتسم هذا العصر أيضا بشيوع رسم قنع التخفي وكثرة المنحنيات المتقطعة

والزخارف الجسيمة التي تنضدها.

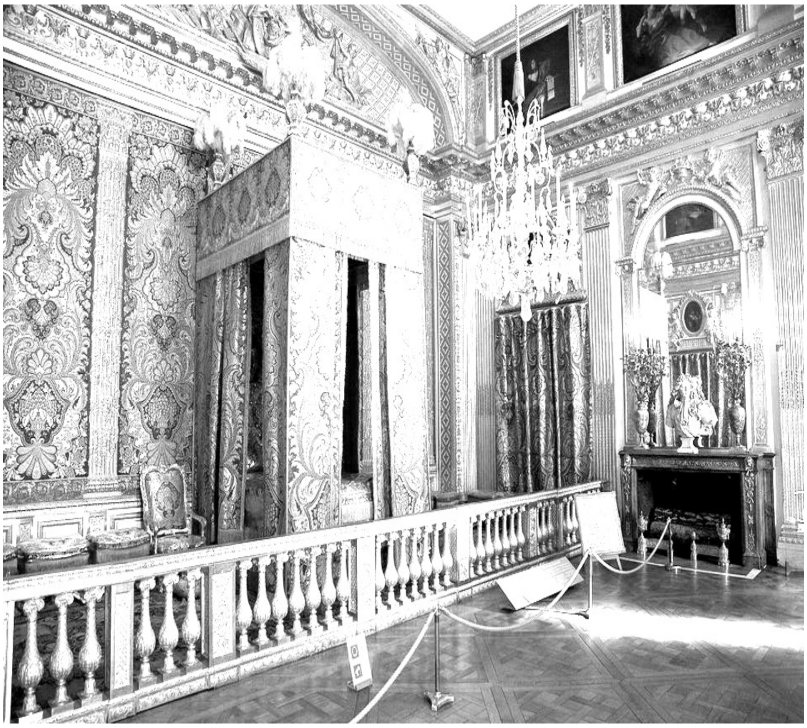


شكل ٢٠٧

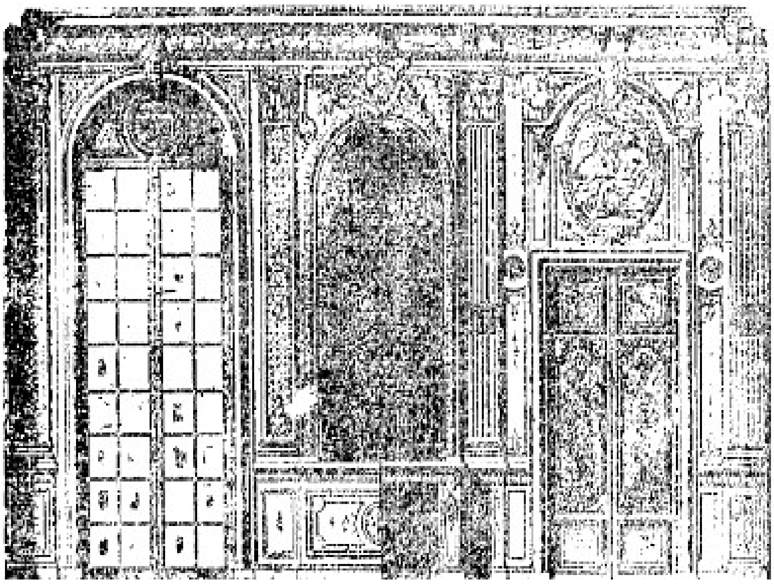
طراز لويس الرابع عشر

سلمت قيادة الفن العليا للويس دي فو المعمار وشارلي دي برون المصور في صدر حكم لويس الرابع عشر وشكل رقم ٢٠٨ يبين جزءاً من

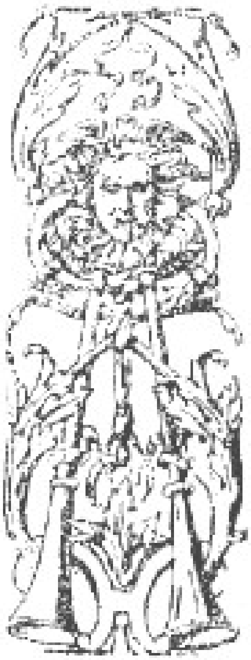
حجرة نوم الملك المذكور بقصر فرساي، تبع هذين جوليو هاردوين وشيد فرانسواز مانسارت بعض منشآت جميلة وكذا صمم جان لبوتر بعض منشآت نذكر من بينها جناح أبوللو بقصر اللوفر المبين بشكل رقم ٢٠٩ وعاصرهم جان بريان الذي اشترك معهم في زخرفة هذا الجناح وشكل رقم ٢١٠ يبين أحد تصميماته بالقصر السالف الذكر وأما دي فوا فرغم اشتراكه في العمل في قصر اللوفر فقد اشتغل في قصر التويلري وفرسايل الذي نقش فيه ليبرون أبدع النقوش في ردهة الزجاج عام ١٦٦٢م ثم عدل فيها مانسارت بعض تعديلات جميلة عام ١٦٨٠م



شكل ٢٠٨



شكل ٢٠٩



شكل ٢١٠

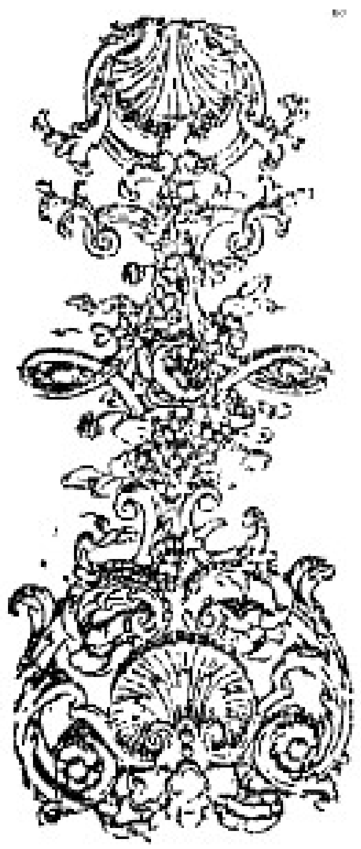
كان لليبوترولجان بريان ولع في استهبال أشرطة الزهور الهلالية الشكل وعاصرها لويس بوتيرات وصمم بعض في الأواني الخزفية التي كانت من أبدع ما عرفته القارة الأوربية وأما أندريا بول فقد انكب على تصميم الأثاث النحاس وظهر السلحفاة وكان كل من هؤلاء علم في مادته ومرجع زمانه، وأشهر الأعمال الهندسية التي أنشأت في هذا المعهد هي بواكي قصر اللوفر التي تقع شرقى القصر وهي التي صممها المهندس الهاوي كلود بيرولتر.

طراز لويس الخامس عشر (دوق اورلىان)

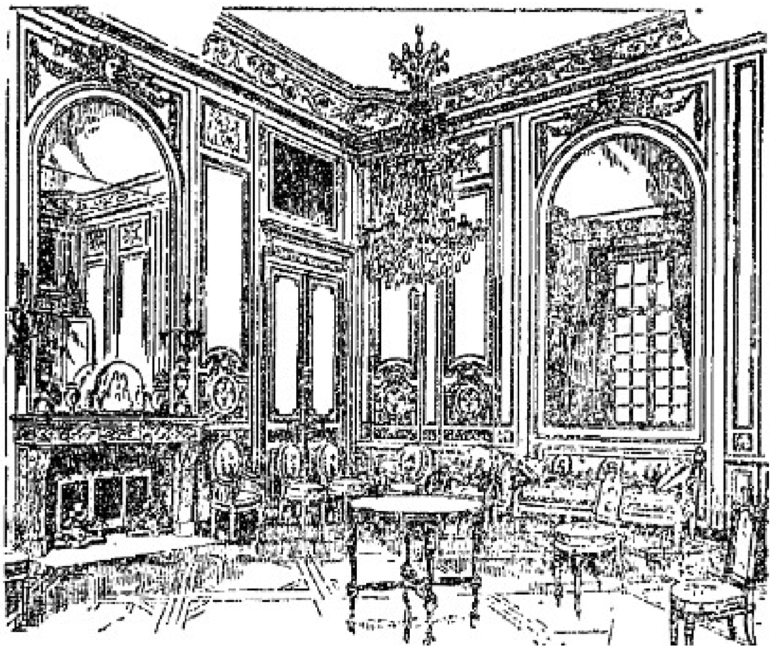
عندما كان دوق أورليان نائباً عن الملك عمل على إنعاش الفنون جميعاً وتطور طراز الركوكو حتى اكتمل نموه بين يدي غاست أورليه وميسونيير وغاليس أو بينورد وشاع استعمال زخرفة منها على شكل الصدف بها حلزون وزهور واختلفت التماثيل المستعملة مع النقوش وكان تشكيل الحفر عماد جماله عوضاً عن قوة التصميم واتزان أجزاءه ورشاقة خطوطه واستمرت هذه الصفات إبان حكم لويس الخامس عشر وقسمت الحجرات إلى حشاوى رأسية غائرة عن منسوب الحائط ببضع سنتيمترات وكانت خطوط الزخرفة مقطعة الأواصر يتوجها شكل حلزوني أو شريط ملفوف كما يبين ذلك شكل رقم ٢١١ والأثر من كنيسة توتردام ثم استعيض عن الاكنشس بزخرفة تشبه سعف النخيل ورغماً عن خلو زخرفة هذا العهد من ضبط النفس إلا أنها تمشت مع حياة الفرنسيين المدنية والاجتماعية إذ ذاك، وكان جاك فير بارك ونيقولا بينو وجوليو أنطوان روسو من أشهر شكل ٢١١ الحفارين في عهد لويس الخامس عشر وكان

لهم في الزخرفة إذ ذاك صيت طائر. أما العمارة فكانت صارمة وقورة المظهر.

ويرجع ذلك إلى نفسية المعمار روبارت دي كوت وجرمان بوفراند وأنج جاك جبرييل وكان الأخير هو المعمار الملكي الذي شيد قصر الصيد الصغير بفرسابل عام ١٧٦٢ – ١٧٦٨م. وقصر الصيد المبين أحد غرفه بشكل رقم ٢١٢ وهو أجمل وأكمل المنشآت الصغيرة التي شيدت في هذا العصر.



شكل ٢١١

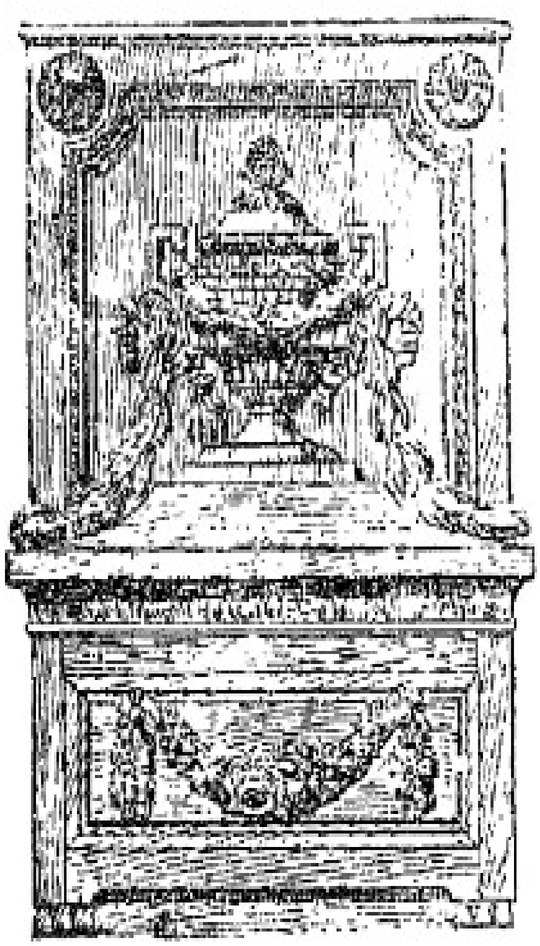


شكل ٢١٢

طراز لويس السادس عشر

عم التماثل في عهد لويس السادس عشر في الزخرفة والمباني واتسمت النقوش بالرقة وانسجام الزخرفة التي اتخذت من ورق الزيتون والريحان واللعلك وبينها بطاقة الزهر في شكل هلالي أو عليها أشرطة حريرية كما يوضح ذلك شكل رقم **٢١٣** وقد يكون في وسط الزخرفة (مداليون) قرص إهليجي الشكل وكان لون الحجرات باهتاً عم فيه الأبيض والذهب و بها نقش خفيف البروز وفي الحشاوي صوراً مرسومة بالألوان البديعة المظلة وأبرز المزخرفين إذ ذاك دي لافوس وكافيل وسالميبير ولا لوند ولا فيدرواتيجن وغوثير، الذي كانت مصنوعاته من المعادن النفيسة حديث

الخاص والعام وأشهر المهندسين نيقولاس وسير فاندونى وسوفلوت وكان أبرزهم جنفياف الذي شيد مقبرة العظماء بباريس.

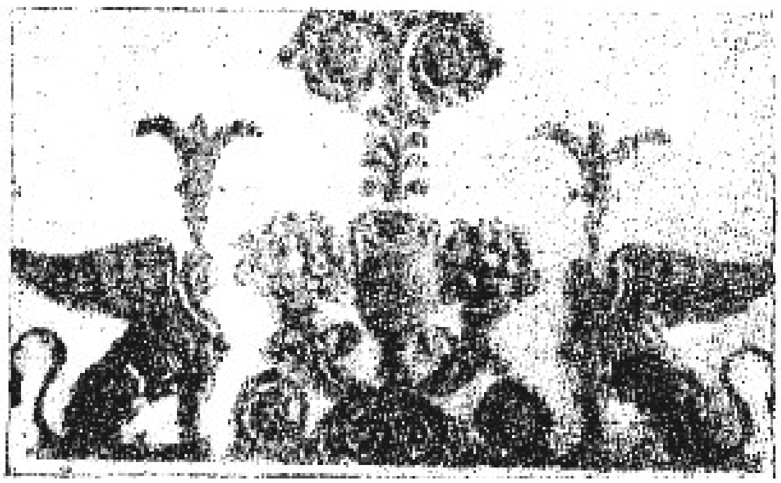


شكل ٢١٣

طراز الإمبراطورية (أمبير)

هذا الطراز هادئ المظهر عليه مسحة إغريقية تكونت وحدات زخارفه الأساسية من زهرة الانثيمون وورقة الاكنثس والقماقم و قرون

الخصب التي استعملت مع النخيل وأوراق الزيتون وفروعه التي رتبت بتماثل،كما يوضح ذلك شكل رقم ٢١٤ وفي وسط الزخرفة مداليونات مستديرة أو على شكل معين.



شكل ٢١٤

وكان أقطاب الحركة الفنية إذ ذاك هم شارل نورمان المهندس وشارل بيرير وبيتر فونتين وقد وحدوا جهودهم جميعاً لقيادة الفن والزخرفة.

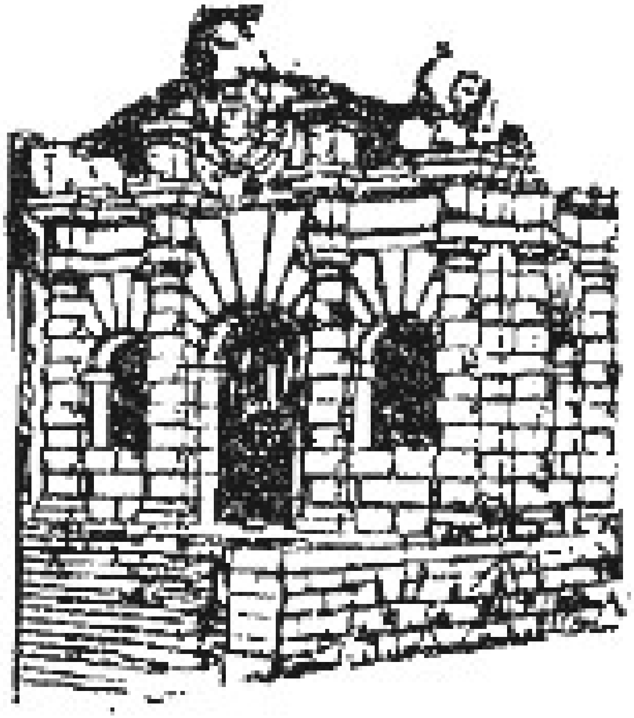
الرينسانس الانجليزي

في عام ١٥١٩م استدعى هنري الثامن توريجانو لرفع لواء الطراز الجديد المزدهر في أوروبا فشيد له تذكاراً في دير وستمنستر وهو في الواقع ايطالي صميم الطراز. ثم استخدم الملك كثيرين من الأجانب نذكر من بينهم جيرولامودا تيرفيجي المهندس المعمار وبارطولوميو بريني وانطوني توتو المصوران والحفار الفلورنسي الشهير بينيدتو روفيزانو وغيرهم من فني

الايطاليين الذين كان لهم أشد الأثر في انتشار الرينسانس في انجلترا، وإليهم يرجع الفضل في تذوق الانجليز لهذا الطراز وقد زار هولبين المصور النابغة الألماني انجلترا ثم عقب هؤلاء نفر من الايطاليين إبان حكم الملكة إليزابيث.

والحقيقة أن لهولندة أثر عظيم في تكوين الطراز الانجليزي إبان حكم الملكة إليزابيث في صدر القرن السابع عشر.

قبل انتهاء حكم جيمس الأول في عام ١٦١٩م تألق نجم اينجوجونس الذي كانت مهنته الأولى مصوراً للستائر المزخرفة المستعملة في الملاهي ثم اشتغل معماراً فشيد هوايت هول وبوابة على نهر التايمس المبينة بشكل رقم ٢١٥ وغيرها من المنشآت التي قلبت الطراز المزدهر رأساً على عقب وأحيت في انجلترا الطراز الايطالي الصحيح، ولا غرو فإنه اتخذ أندريا بلاديو مثله الأعلى وإذا أجملنا العصر الذي يسمى عصر (الملكة إليزابيث) لوجدناه يبدأ في الواقع بتوريجانو وينتهى با نيجوجونس.



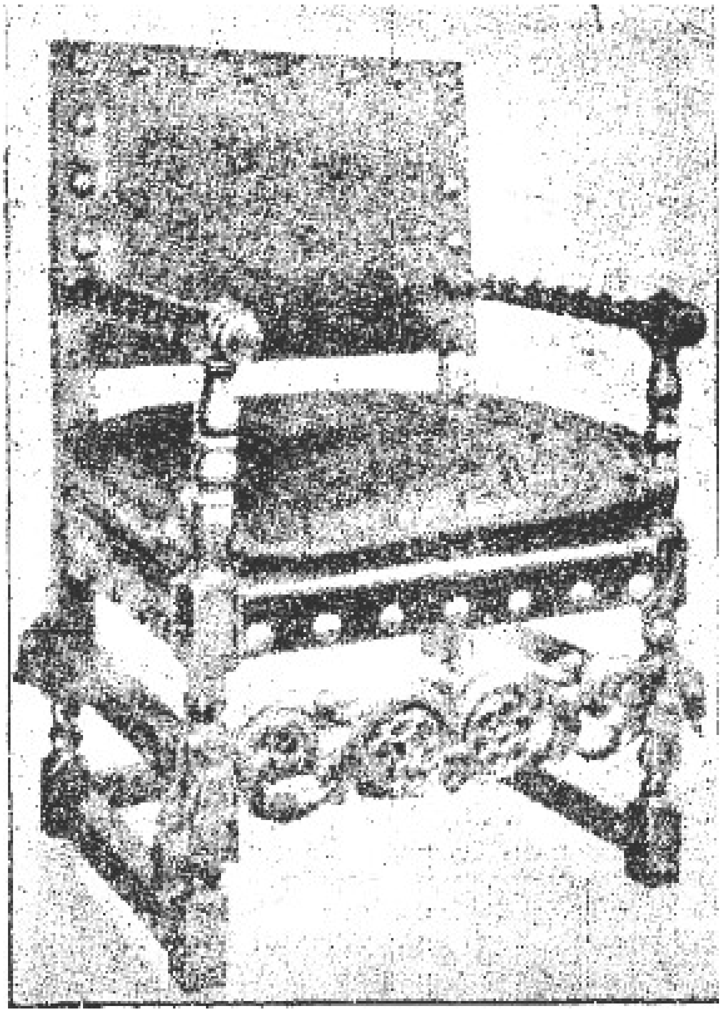
شكل ٢١٥

كثيراً ما اشترك الهولنديون في العمل في إنجلترا في هذا الوقت ذلك للصلة الدينية والسياسية التي كانت تربط الانجليز بالهولنديين، ولو أن المصورين هم أكثر هؤلاء اشتراكاً في العمل، ولكننا نذكر دائماً أن الفنون في هذه العصور كانت شديدة الارتباط بعضها ببعض، فاستدعى بعض المصورين لتصميم الزخارف المعمارية وصنع نماذجها مثلاً، ومما لا شك فيه أن وجود حكومة بروستانتية في هولندة وبلجيكا كان له أثره على تبادل الآراء مع إنجلترا وله أثره على الفنانين البروتستانت النازحين إلى الجزيرة.

وعند أفول حكم الملكة إليزابيث وكذا جيمس الأول تألق نجم كثيرين

من المصورين الانجليز وبدأت المدرسة القومية في التكوين والظهور بقوة ولا عجب بعد ذلك أي يرى المتأمل في آثار هذا العهد مزيجاً من الطرز المختلفة من الطراز الايطالي هو بالأخص في عهد هنري الثامن وجيمس الأول والملكة إليزابيث وشكلت الزخرفة بتأثير الألمان والهولنديين، ومن ثم كانت الزخرفة في هذا العهد تكويناً للزخرفة الأجنبية بما يناسب الذوق الانجليزي وحتى في ختام القرن الخامس عشر نشاهد قبساً من تصميمات جليورومانو وغيره في الزخرفة الحلزونية التي استعملت فيها ورقة الاكنثس و بشرت بالطراز الجديد في العمارة، ونشاهد علامات هذا الطراز كذلك في الزجاج المعشق بالرصاص وغيرها من ضروب الفن كالأثاث المنزلي مثلاً كما يوضح ذلك شكل رقم ٢١٦ الذي يبين كرسياً من خشب القرو صنع في هذا العهد.

وكانت العوامل السابقة هي التي أوجدت الرينسانس في إنجلترا وكانت الزخرفة على العموم شديدة التشابه رغماً عن تنوع المواد المستعملة فشاعت نفس الوحدات الزخرفية سواء كانت صالحة لنوع المادة أم لا. ذلك في الوقت الذي فهم فيه الأساتذة الايطاليون جواب لياقة التصميم للمادة المستعملة والغرض منها ونفذ التصميم في إنجلترا بحذافيره حالماً انتهى المصور من عمله.

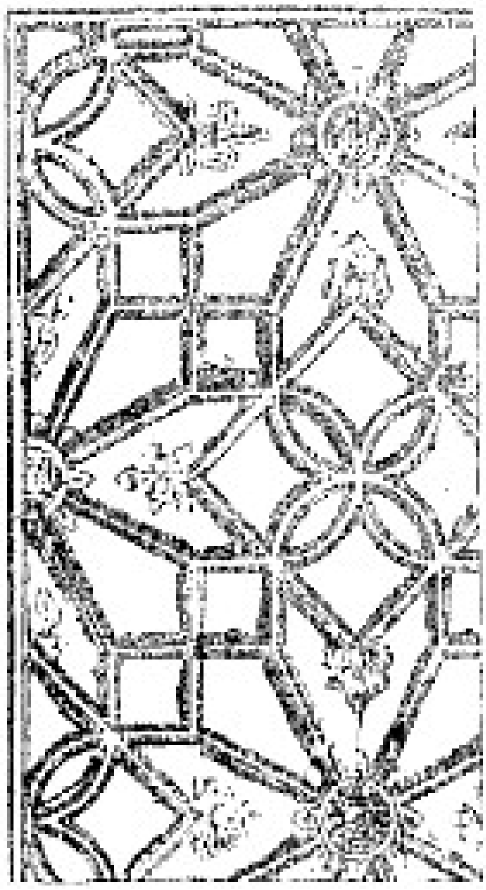


شكل ٢١٦

مميزات الزخرفة

كانت الزخرفة في بادئ عهدها مزيجاً من القوطية والرينسانس واستمرت التقاليد الانجليزية القديمة حياتها وكان لها أثرها العظيم على عقلية المصممين ثم استعملت الأشكال الهندسية التي تشبه الزخرفة العربية

من بعض الوجوه، وقد اشتقت منها بلا شك كما يبين ذلك شكل رقم ٢١٧



شكل ٢١٧

تتسم زخارف هذا العهد بشيوع الحلزون الممسوخ المفرغ ذي النهاية الملفوفة والأشكال الهندسية التي تسيل فروعها برقة وتزهو تفاصيلها ولها خط خارجى منكسر الانحناء، واستعملت الزهور والفاكهة ونصب الإنسان

والحيوان البشعة التي كانت لها صلة بالخرافات الشائعة بانجلترا في ذلك العهد كما يوضح ذلك الشكل رقم ٢١٨



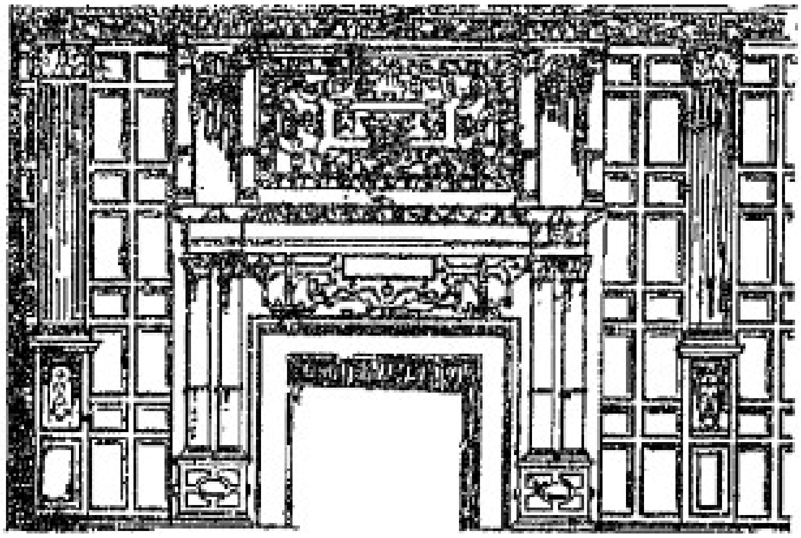
شكل ٢١٨

ولم يقتصر الأثر الأجنبي على الزخرفة لكن أنوال إيطاليا وهولندا غذتا إنجلترا بالمنسوجات الزخرفية المختلفة حتى بدأ أول نول إنكليزي ينتج المنسوجات المطلوبة، وكانت أكثر الألوان شيوعاً. تلك التي تظهر في

القطيفة جمالاً كالأحمر المائل إلى الصفرة والأخضر على تعدد أنواعه والبيج والأزرق الصافي مع قلة استعماله وغيرها.

الزخرفة الداخلية في القرن السابع عشر

قسمت جدران الغرف والردهات عادة إلى حشاوى مستطيلة مزخرفة ووضعت السلالم الخشبية الجميلة وسط البهو وبه مدفأ حجري منضد بالنقوش البديعة وزينت بعض الحشاوى بالسجوف والبيوت الجميل كما يوضح ذلك شكل رقم **٢١٩** الذي يبين غرفة الجلوس بستوكن هوس ببويلتشير.

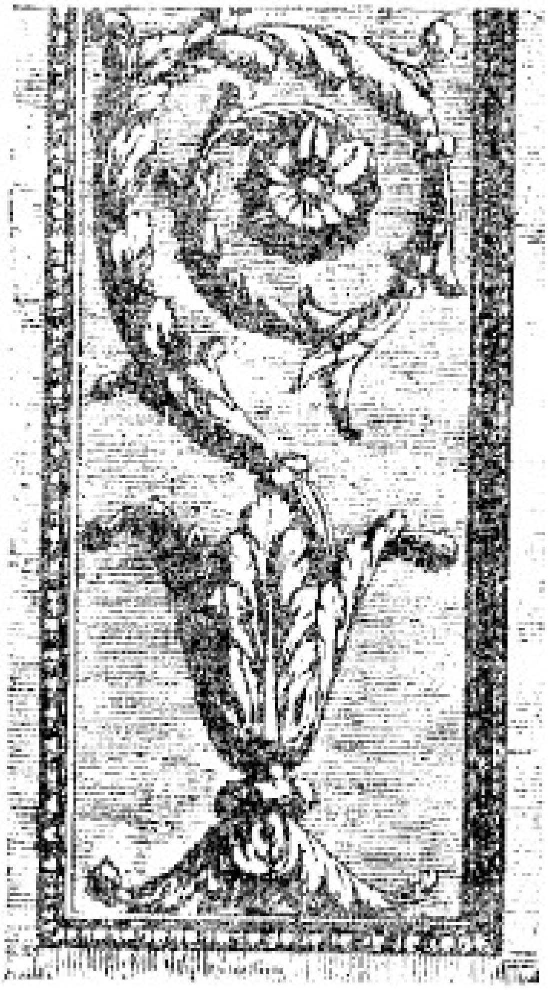


شكل ٢١٩

المميزات الخاصة بزخرفة القرن الثامن عشر

اقتبس الانجليز ما وافق أمزجتهم من الزخرفة الايطالية وتلاشت إذ ذاك كل الآثار التي تمت إلى الفن القوطي بصلة وحلت محلها الذكريات

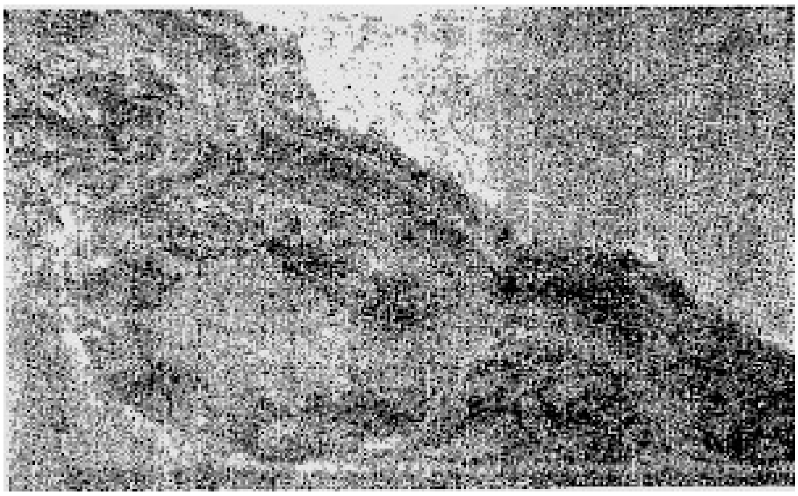
الرومانية العريقة وكان لطراز لويس السادس عشر أثره البارز على الانجليز وبالأخص المهندسان الأخوان جيمس وهربرت آدمس واتسمت أعمالهما بالرقة المتناهية والدماثة والهدو كما يبين ذلك شكل رقم ٢٢٠ وهو حفر حجرى من بوابة سيون هوس في نورفيمبرلاند.



شكل ٢٢٠

الزخرفة الداخلية في القرن الثامن عشر

قسمت الجدران إلى حشاوى كبيرة الحجم بسيطة العدد كثيراً ما تزينها صوراً لكبار العائلة وقد يكون أجملها فوق المدفأ وقسم السقف إلى أشكال هندسية. بسيطة كالمربع أو الدائرة أو الشكل الأهليجي يحيط به إطار منضد بالحفر البارز الذي يمثل الفاكهة والزهور، كما بين ذلك شكل رقم ٢٢١ المأخوذ من منزل بلتن في لنكلن شير وقد تدهن الجدر ببوية الغراء وتزان بالصور الجميلة التي يقوم برسمها كبار المصورين.



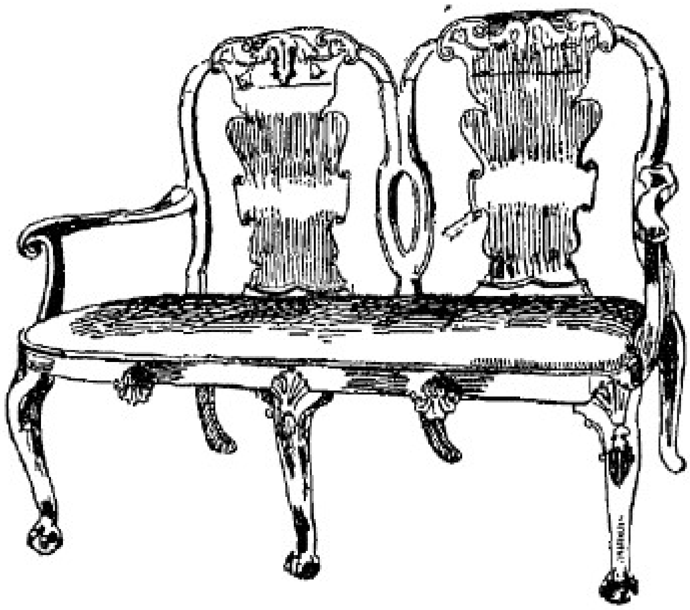
شكل ٢٢١

الأثاث المنزلي

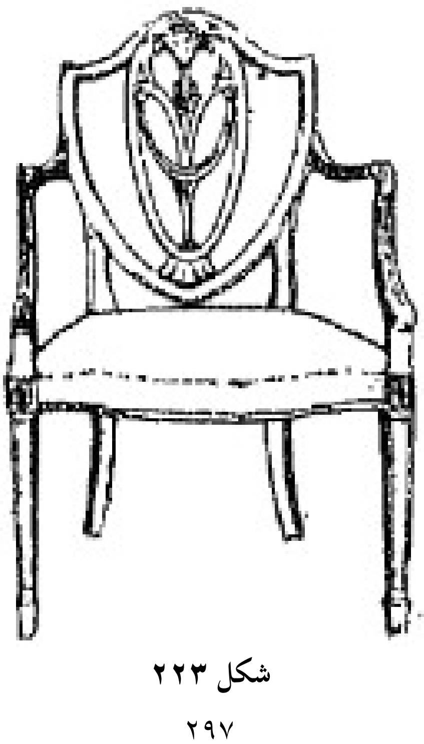
صنعت المقاعد والكراسي إبان حكم الملكة إليزابيث من خشب القرو بأرجل مخروطة وفي المسند بواكي صغيرة محفورة ذات أعمدة قصيرة رفيعة وقد تكون هذه البواكي مفرغة. وقد استمر هذا النمط إبان حكم جيمس الأول.

وفي منتصف القرن السابع عشر استعملت الكراسي ذات الأرجل الملفوفة بالخرط الحلزوني وغطى مسند الكرسي بالجلد المطبوع أو الملون، وفي عهد شارل الثاني وجيمس الثانى كسيت مساند الكراسي وشنابر المقاعد بالخيزران وحليت الأذرع والسدايب التي تربط بعض أجزاء الكراسي بالحفر الجميل. وفي غضون حكم وليم وماري خرطت قوائم الكراسي وأرجلها وأذرعها وتجد المسند وأما أرجل الكابريول فقد عم استعمالها في الكراسي في القرن الثامن عشر ونجدت المساند بالقطيفة المزخرفة الملونة.

إزدهر نجم توماس شبنديل إبان حكم جورج الثاني والثالث وكانت أرجل الكراسي التي صممها في العادة مستقيمة وبها حفر قليل الغور واستعمل شبنديل أرجل الكابريول وكانت نهايتها السفلية تشبه مخالب الضواري وبينها كرة مستديرة وشكل رقم **٢٢٢** يبين أحد المقاعد التي صممها وقد يكون بالمسند تفريغ خشبي شبيه بالأشرطة وقد تكون الكراسى مزخرفة بالحفر المشتق من الاكنثس وكان لتشبنديل ولع باستخدام خشب الماهوجني وهو علم زمانه في تصميم الأثاث المنزلي. وتمتاز كراسى هيبيلوايت بالرقة والدماثة ووضوح التصميم و كانت معظم مساند كراسيه تشبه أشكال الشعار كما يوضح ذلك شكل رقم **٢٢٣** ولتوماس شراتون كراسي غاية في أحكام الصناعة وانسجام الخيال وكانت أرجل كراسيه إما مستقيمة أو بها زخرفة محفورة أو مطعمة أو مخروطة، وتمتاز كراسي شراتون بأنها مريحة للجالسين.



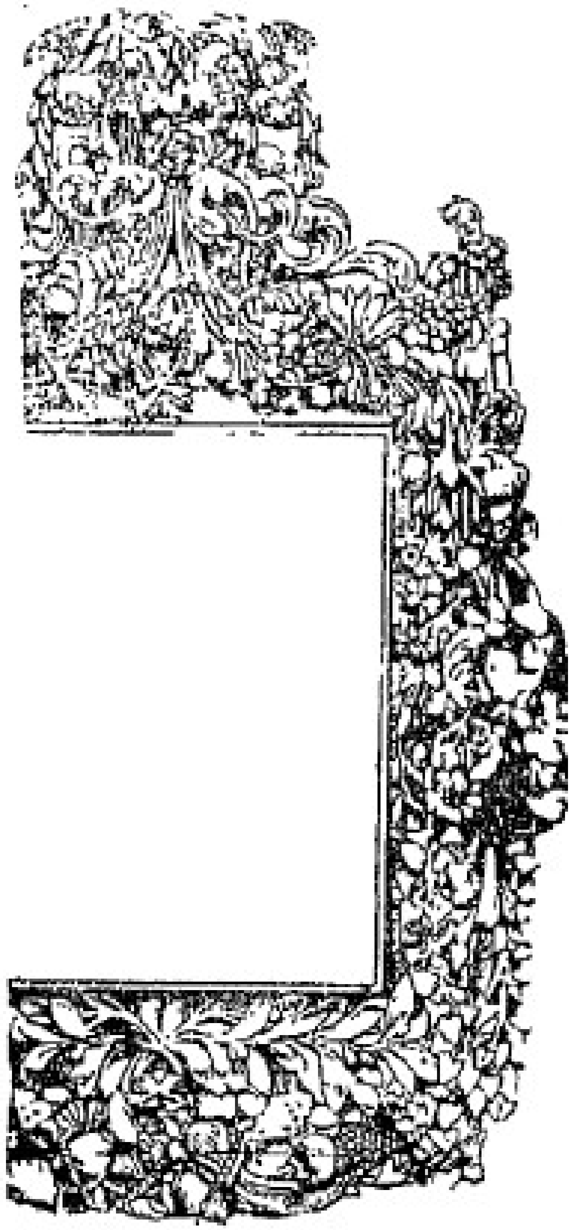
شکل ۲۲۲



شکل ۲۲۳

أشهر حفاري الزخرفة في القرن الثامن عشر

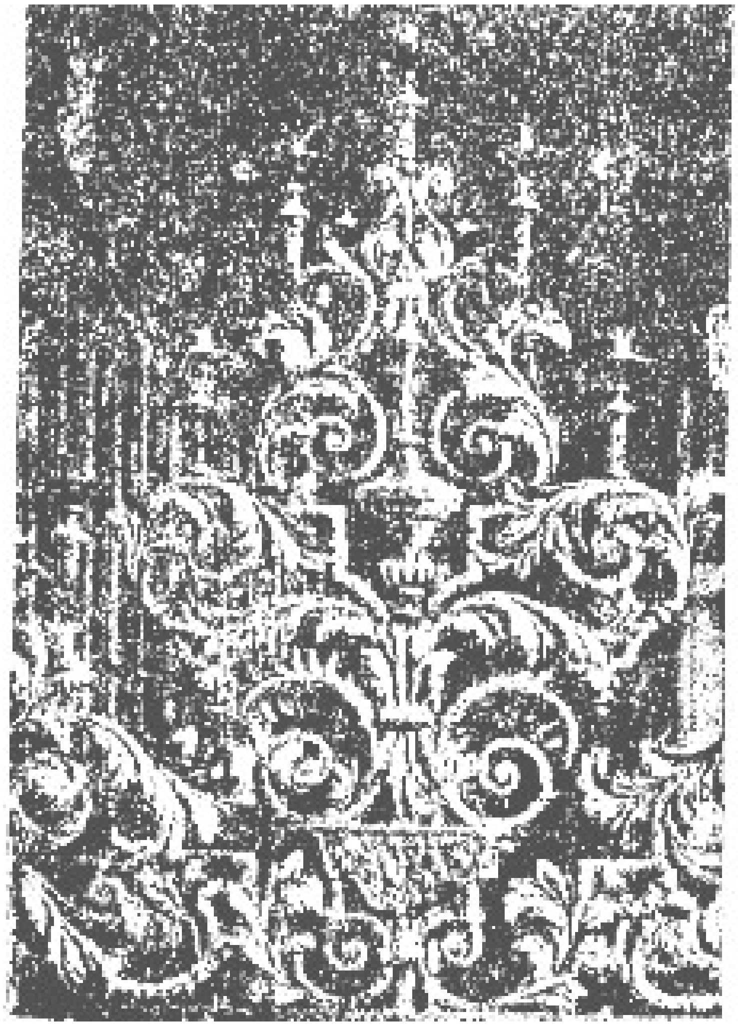
كان حفر جرنلنج جيبونز بالغاً حداً عظيماً من الكمال مع أنه غالي في محاكاة الطبيعة فبذل قصارى جهده في تقليد الزهور الطبيعية والطيور،كما يوضح ذلك شكل رقم **٢٢٤** وتجلت قدرته في الحفر الحجري وأدى ذيوع اسمه أن يستدعيه سير كريستوفاررين لزخرفة مبانيه التي نذكر من بينها كاتدرائية سان بول وغيرها من المباني المشهورة. غير أن قدرة الرجل العظيمة دعت مقلدوه أن ينسبوا إليه أعمالاً كثيرة. ويليه في المقدرة ستيفنس ثم مقلدو الأول ومساعدي الثاني.



شكل ٢٢٤

الحديد المطروق

كان الحديد المطروق في أوائل عهده في صدر عهد النهضة شبيهاً بالعمارة فاستعملت فيه الدعامات التي تشبه الأبراج فتستدق كلما ارتفعت من طرفها الأعلى لكنه سرعان ما تمشى مع طراز الزخرفة المنتشرة في عهد الرينسانس في القرنين السابع والثامن عشر، فصنعت خلالهما بوابات جميلة صممها جين تيجو الذي استخدمه سير كريستوفاررين في هامبتون كورت وكنيسة القديس بطرس (١٦٩٠ – ١٧١٠م) وشكل رقم ٢٢٥ يبين قطعة من عمله بالكنيسة المذكورة ثم استخدم من الحدادين الانجليز روبنسون ورن وبانكار الذي عدت أشغاله من خير ما صنع في إنجلترا في القرن الثامن عشر.

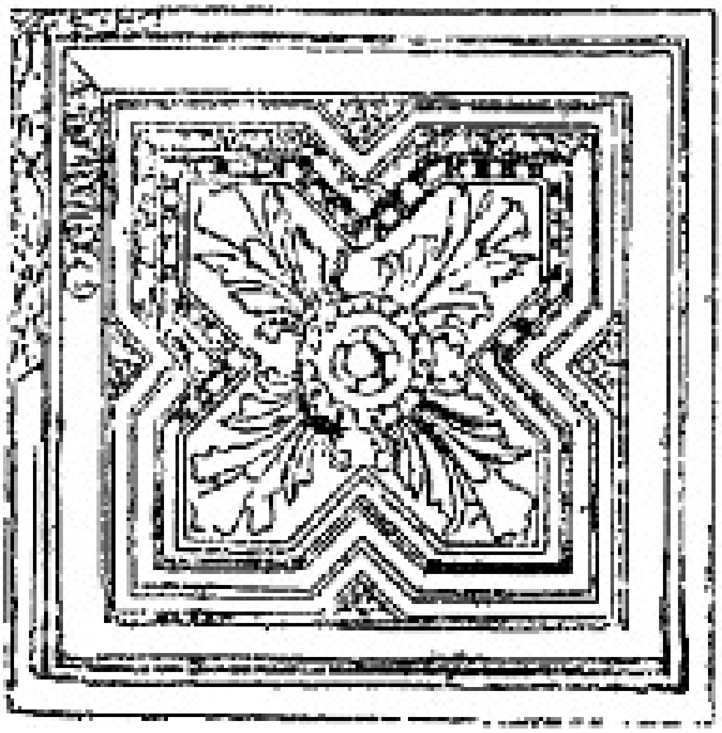


شكل ٢٢٥

الرينسانس الاسباني

اشتقت الزخرفة الاسبانية عن الزخرفة العربية والقوطية، التي امتزجت بالرينسانس كما يبين ذلك شكل رقم ٢٢٦ وهو جزء من سقف خشبي محفور بقصر في الكادي هتريس وأشهر الأعمال التي تجلى فيها جمال

الرينسانس في أسبانيا هي مظلات النصب الكنيسية التي صنعت من المرمر الشفيف أو الخشب وزينت بنصب تمثل الإنسان بحجمه الطبيعي وكانت ترتفع إرتفاعاً بالغاً.

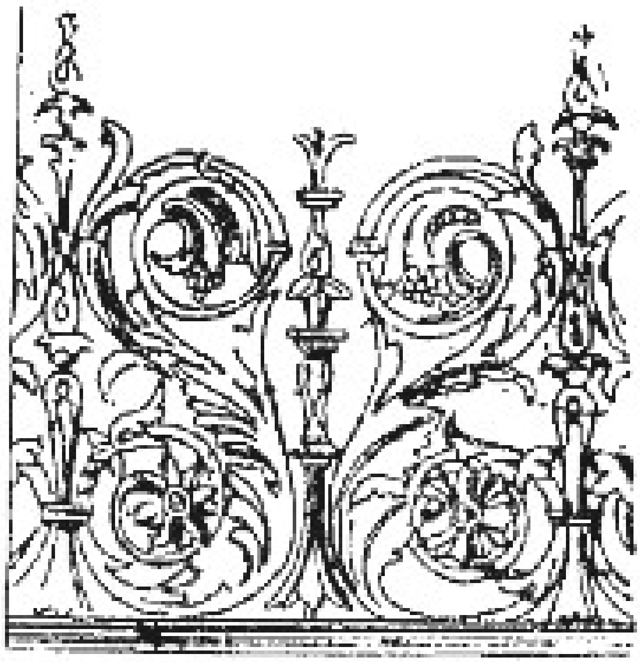


شكل ٢٢٦

نضدت مقابر نبلاء الأسبان بالشعارات والتماثيل التصفية وكانت في الحقيقة صورة صادقة لميل الأسبان للإكثار من الزخرفة وزينت مقاعد الكراسي الكنيسية بأنواع الحفر الجميل.

وبلغت شهرة الحديد المستعمل في نوافذ الكنائس جميع آفاق أوروبا

وبها أثر معمارى نبيل. وحتى بعض المنابر صنعت من الحديد المطروق كما حدث في كاتدرائية أفيليا والحديد المطروق الاسباني شهرة عظيمة فشكل رقم ٢٢٧ مأخوذ من كاتدرائية سيجيونزا وأما صناعة التماثيل فقد اختلفت من حيث الجودة فكان بعضها بشعاً للغاية، وبعضها ظريف وأطلق على بوراجيت دوناتيلو أسبانيا وقد تكون أعماله جزءاً لا يتجزأ عن جمال المباني. وأما الزجاج المعشق بالرصاص فيه الأثر الهولندي وكانت ألوانه قائمة وكان لجنوب أسبانيا شهرة طائرة ورثوها عن العرب في صنع القيشاني المزخرف كما يبين ذلك شكل رقم ٢٢٨ المأخوذ من كنيسة القديسة ماريا دامند بالقرب من سبنترا. وبالشكل أثر عربي واضح.



شكل ٢٢٧



شكل ٢٢٨

الرينسانس الألماني

نبذة تاريخية

يبدأ الطراز الألماني في أوائل القرن الخامس عشر وتنتهي المدة الأولى حوالي عام ١٥٧٠م وشيدت قلعة مهريخ تراب في صدر هذا العهد، وتبدأ المدة الثانية من عام ١٥٧٠م وتنتهي عام ١٦٨٠م ويعقب ذلك طراز الركوكو الذي ينتهي عام ١٧٢٣م.

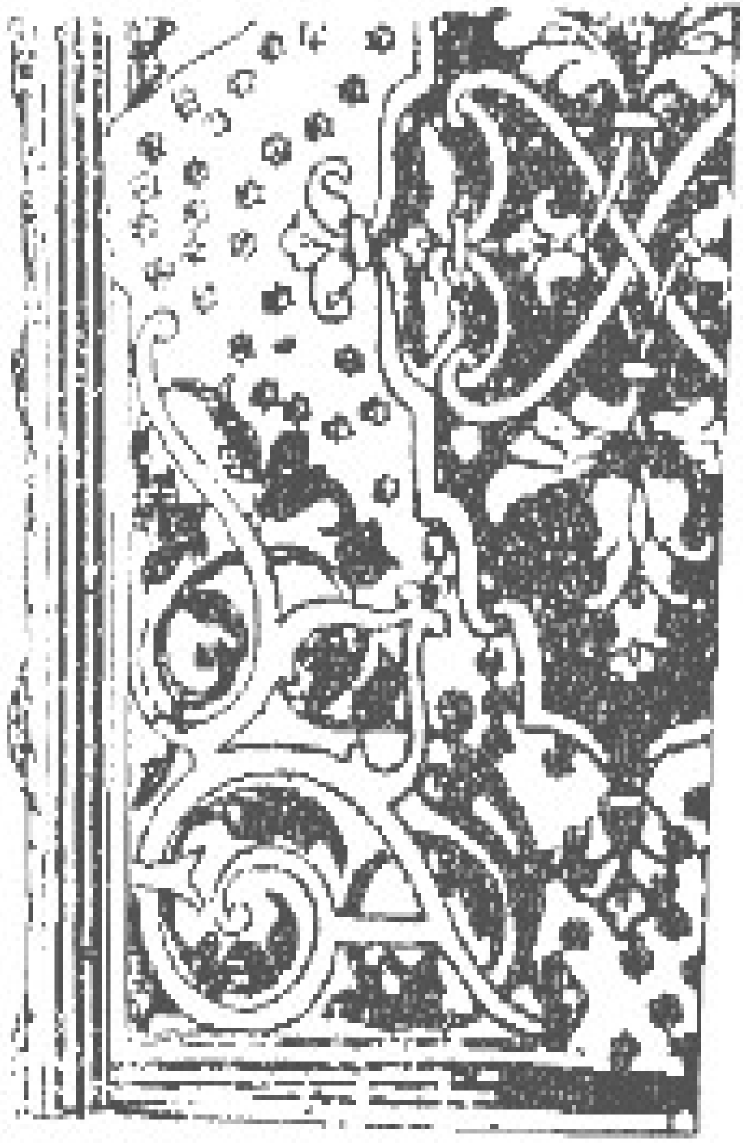
العوامل التي أثرت على الفن

مضى وقت طويل قبل ثبات طراز الرينسانس الذي انحدر من فرنسا إلى ألمانيا مع أن (الحركة الإنسانية) مهدت للرينسانس و حمل لوائها أئمة الفلاسفة المحدثين غير أنها كانت في الناحية الأدبية البحتة، ولم يكن لها اتصال بالفن على الإطلاق ويرجع عدم ثبات الرينسانس في ألمانيا كذلك إلى عدم ميل الألمان إلى الطراز الجديد، وكان تعلق المهندسين بالفن القوطي شديداً جداً حتى دعاهم ذلك إلى مقاومة الرينسانس وأعاقت تقدمه غير أنه سار في خطاه بين يدي المصورين وكان النابغة ألبرت ديورر في المقدمة، وحتى في صور ألبرت هذا حنين للفن القوطي ولو أن إعجابه بالرينسانس الايطالي أثر عليه تأثيراً شديداً وقدرته العظيمة في رمم الإنسان لا تنكر. وقد سبقه هانزهليين في مجاراة الطراز الجديد.

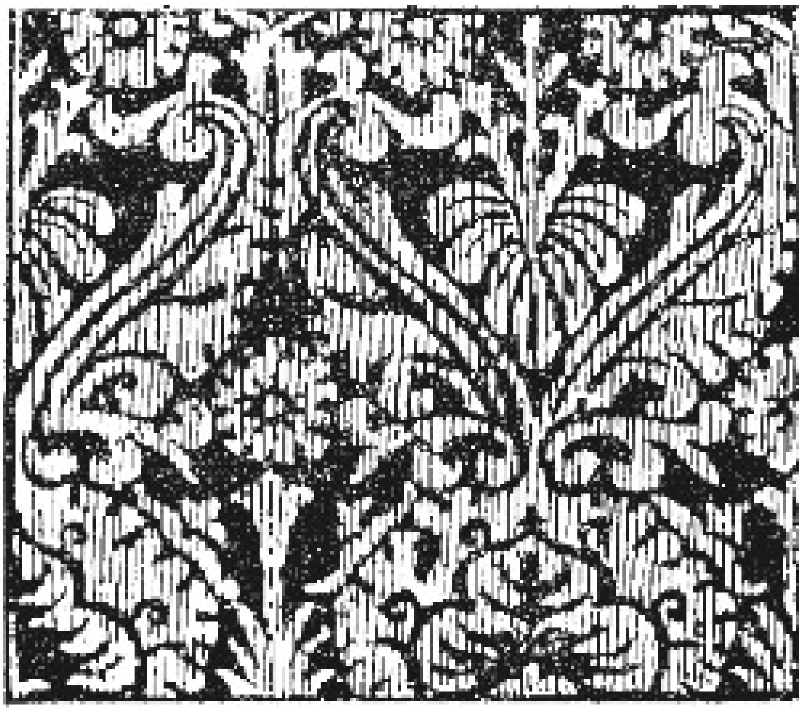
شاعت التصميمات والصور المطبوعة التي خطها يراع هؤلاء المصورين في أنحاء ألمانيا وبعد كل هذه العوامل لم يكن للألمان استعداد لتذوق الطراز الجديد، وظل الأمر كذلك حتى استقدم المعماريين الايطاليين إلى ألمانيا وشيدوا بها المنشآت العظيمة، واستطاع الألمان في ذلك الوقت فقط تقدير الطراز الجديد في أنحاء القارة الأوروبية، ثم خاضت ألمانيا غمار حروب طويلة خلال ثلاثين عاماً ظهر بعدها مذهب البروتستانت الذي شن أنصاره العداء على كل ما يتصل بالطراز الجديد.

وجهت عناية الألمان لتشيد القلاع ودور البلديات وليس لطراز المنشآت الألمانية مسحة المباني التذكارية العامة وعظمتها لكن مظهرها مع ذلك تصويريا جميلاً يدل على القدرة في الفنون الزخرفية.

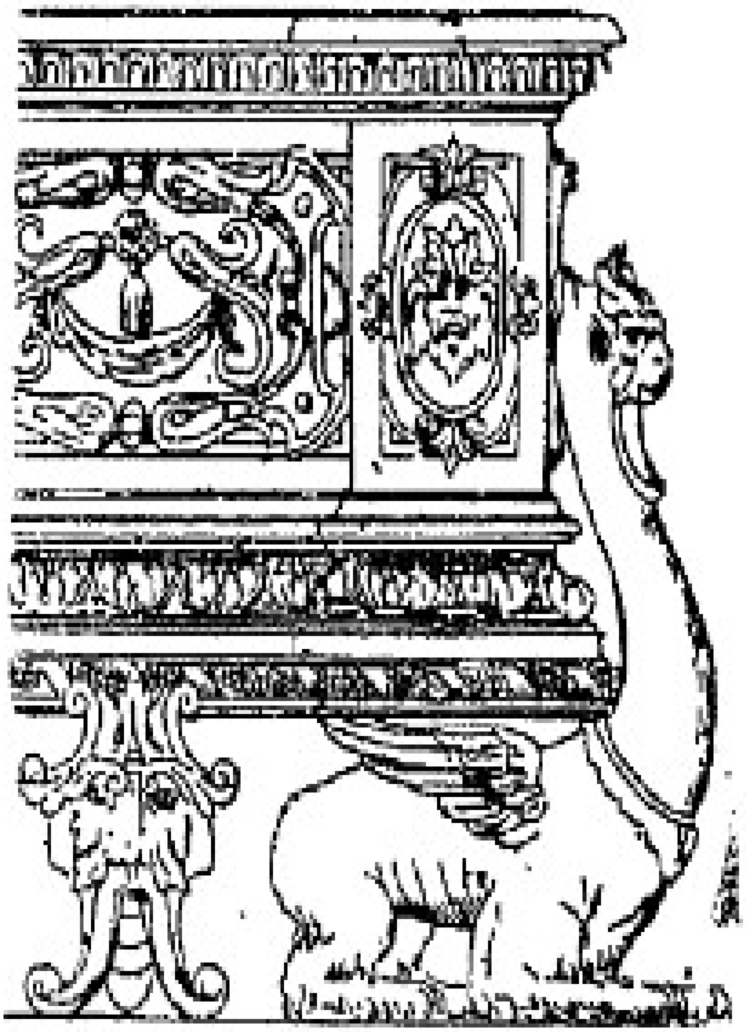
ولم يشتد الرينسانس حتى يكون وحدة فنية متماسكة الأجزاء لها سماها الخاصة ككل طراز ويرجع ذلك إلى تأثير المحليات التي كانت عقبه كأداء في سبيل نمو الرينسانس في ألمانيا كما اشتد في فرنسا. هذا وقد اختلف كل مركز من المراكز الفنية في ألمانيا فتأثر بفرنسا تارة كما يبين ذلك شكل رقم ٢٢٩ وهو غلاف لكتاب صنع في القرن السابع عشر وتأثر بهولندا كما يبين ذلك رقم رقم ٢٣٠ وهو لقطعة من القطيفة المزخرفة بالخيوط الذهبية على رقعة سوداء والأثر الآن محفوظ في متحف ميونيخ بألمانيا. وبلجيكا تارة أخرى وليس للرينسانس الألماني قوة تذكارية توحي بالخلود ولكن جمال المنشآت تجلى في المجموعات الزخرفية التي نضدت المباني كما يوضح ذلك شكل رقم ٢٣١ المأخوذ من مدفأ في دار البلدية في أجزبرج.



شکل ۲۲۹



شكل ٢٣٠



شکل ۲۳۱

الفهرس